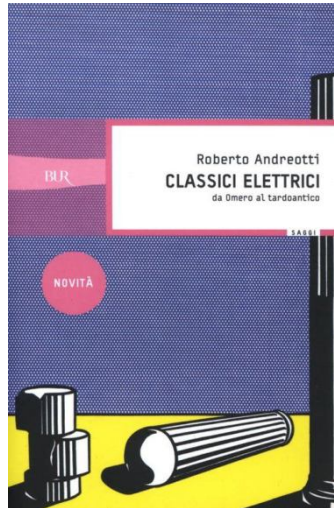


Roberto Andreotti
CLASSICI ELETTRICI
da Omero al tardoantico



L'Omero pompier, il defilé statuario di Pausania, Medea eroina rashomonizzata, effetti di reale nelle lettere di Cicerone, l'horror filosofico di Seneca, coppie vip di Plutarco, le Confessioni di Agostino sul comodino di Moana Pozzi. Queste e cento altre scattanti letture propongono un esperimento sui Classici greci e latini: mettere gli Antichi in tensione continua con il Contemporaneo, attraverso uno stile critico fondato su accensioni figurative ed entusiasmo, incrociando sempre il letterario con il vissuto, la filologia del Novecento con i tic del mondo global. La batteria delle letture "elettriche" è preceduta da un saggio storico-sentimentale sul ruolo del Classico dagli anni Settanta a oggi.



- Lei ha letto il libro del poeta Ovidio *L'arte di amare*? - Non è quello che è finito così male, tutto solo, a piagnucolare continuamente, e a lamentarsi per il clima che era davvero pessimo? - Sì, ma prima si era divertito molto, divertito davvero.

Dialogo tra il corteggiatore ungherese e Nicole Kidman in Eyes Wide Shut di Stanley Kubrick

L'Omero pompier, il défilè statuario di Pausania, Medea eroina rashomonizzata, effetti di reale nelle lettere di Cicerone, l'horror filosofico di Seneca, coppie vip di Plutarco, le *Confessioni* di Agostino sul comodino di Moana Pozzi... Queste e cento altre scattanti letture propongono un esperimento linguistico militante sui Classici greci e latini: mettere gli Antichi in tensione continua con il Contemporaneo, attraverso uno stile critico di assoluta novità, fondato su accensioni figurative ed entusiasmo struggente, incrociando sempre il letterario con il vissuto, la favolosa filologia del Novecento con i tic del mondo global. La batteria delle letture "elettriche" è preceduto da un ampio saggio storico-sentimentale sul ruolo del classico dagli anni Settanta a oggi, che è anche lo schizzo per la (possibile) autobiografia intellettuale di una generazione.

Roberto Andreotti, nato a La Spezia nel 1959, ha studiato Filologia latina a Pisa con Gian Biagio Conte. Vive a Roma, dove è uno degli editor di “Alias”, il supplemento culturale del “Manifesto”.

Roberto Andreotti

CLASSICI ELETTRICI

da Omero al tardoantico

BUR
Saggi

Proprietà letteraria riservata
©2006 RCS Libri S.p.A., Milano

Prima edizione digitale 2012 dalla seconda edizione
BUR Saggi agosto 2006

Copertina:
©Roy Lichtenstein, *Ruinen. Ruins* (1965)

Progetto grafico di Mucca Design
Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

Alla memoria di mio padre

Ringraziamenti

Anche se scaturisce da una serie relativamente recente di articoli, questo libro parte da lontano, riferito com'è all'arco di almeno due stagioni esistenziali. La prima è descritta nel saggio introduttivo, imbastito durante una vacanza all'isola della Maddalena nell'estate 2005 (con forzati ritiri pomeridiani in un appartamento di gusto berlinese), e della cui prima stesura è stato lettore esatto e generoso un maestro dell'interpretazione come Mario Lavagetto: senza il suo incoraggiamento non sarei andato avanti. Preziosi suggerimenti mi sono venuti dagli amici classicisti, in particolare Alessandro Fo e Marina Di Simone, tante volte consultati con profitto anche per la mia rubrica sulla «talpa libri». La seconda stagione (tuttora in corso) è quella romana della critica militante. Qui la lista dei crediti sarebbe lunga, a cominciare da Alessandra Orsi e Stefania Giorgi, che al «manifesto» diedero fiducia alle mie incursioni classiche. Del gruppo di amici che costituisce la fucina critica di «Alias» mi limiterò metonimicamente a ricordare Federico De Melis – col quale condivido da anni il lavoro quotidiano, l'amicizia e numerose passioni linguistico-visive – e Marco Belpoliti, che è stato decisivo per la realizzazione di questo progetto. La mia riconoscenza va infine a Lorenzo Fazio per avere accolto il volume nella Bur, a Mariarosa Bricchi – la mia prima, autorevolissima editor – e a Manuela Calandra, che ne ha curato la redazione con rigore ed entusiasmo. Ma più di tutti devo ringraziare mia moglie Tiziana, per la dolcezza e la pazienza con cui mi ha affiancato e sostenuto. Il libro è dedicato a mio padre, Lucio. È stato lui a farmi capire, sin da bambino, la necessità dello stile, e del *Witz*.

Filologia della gioventù

In queste pagine d'introduzione a una serie di letture militanti che mi è piaciuto chiamare «elettriche» – perché l'energia del moderno entra sistematicamente in frizione con le letterature classiche – vorrei tentare di rispondere ad alcune domande di bilancio storico-culturale e biografico. Si può affermare con qualche ragione che è esistita una stagione «modernista» della filologia classica? È lecito connotare storicamente come «moderno» un certo metodo di analisi e interpretazione dei testi antichi, analogamente a quanto è avvenuto per le letture novecentesche del romanzo e della poesia contemporanei, e – in parallelo – nel campo della teoria della critica? Confesso che io stesso non mi sarei immaginato, solo pochi anni fa, di voler tornare ad aggredire con fame da ventenne (e più robusti denti) questioni come «statuto e ideologia della critica», un rango che tutti noi credevamo sistemato. Ma deve trattarsi evidentemente di personali prefigurazioni, privati dèmoni del lontano: neppure il bambino che nel 1969 «inseguiva» Enea ascoltando alla hit-parade le canzoni degli Aphrodite's Child poteva prevedere con quanta *pietas* e quali capogiri una quindicina di anni dopo avrebbe sacrificato all'*Eneide* una significativa porzione della propria gioventù. Si sa, la mia generazione si è imbevuta come poche del mito della critica: ha vissuto gli aspri scontri tra scuole e indirizzi contrapposti; ha parteggiato, e anche militato, in questo o quello schieramento; molti, poi, hanno assunto quella sfida giovanile come una lezione di metodo per la vita e, una volta adulti, l'hanno giocata nelle diverse forme e occasioni del lavoro intellettuale. Bisogna subito specificare però che il quartiere degli studi classici non si è mai trasformato, neppure negli anni bollenti delle ideologie critiche, in un campo di Agramante, come invece è

accaduto in altri settori; e questo grazie, credo, a una saldissima tradizione filologica, modellata quasi come un vestito sui propri oggetti di studio. I filologi classici cioè hanno elaborato e teorizzato per tempo una propria metodologia per la conservazione e il consumo delle testimonianze letterarie, istituendo contemporaneamente un organico apparato metalinguistico di discipline intercomunicanti, dalla paleografia allo studio dei generi e delle forme, dall'intervento minuto su fatti di stile alla ricostruzione dei flussi di produzione e ricezione dei testi. Così, intrinsecamente, l'apprendistato di sistemi linguistici e culturali «altri» come il greco e il latino comporta sempre per il filologo una radicale consuetudine con le ragioni elementari del testo antico: che un passo oscuro di Tacito o un verso corrotto di Orazio costituiscano un problema finché non «danno senso», è l'imprescindibile abc di ogni tipo di formazione filologica. Ma poi, a *parte obiecti*, una specie di argine istituzionale a stravolgimenti didattici o analitici è stato e rimane l'altissimo coefficiente di convenzionalità della pratica letteraria antica, definita nei secoli, dalla Grecia a Roma, attraverso una controllatissima serie di «modelli di discorso» (basta richiamare qui il ruolo strategico svolto dai generi letterari). In questo senso, anche quando le battaglie critiche degli anni Settanta e Ottanta spaccavano aspramente la comunità antichistica sul piede dell'*engagement* intellettuale (persino politico e istituzionale, per una certa fase), e all'università il vento del Testo soffiava inarrestabile per ogni dove, in uno schieramento come nell'altro il filologo classico era in fondo il meno impreparato di tutti a fare i conti con l'invasione *manu militari* delle teorie formaliste. Quella stagione, com'è noto, è stata archiviata, ma anche certe ideologie novecentesche dell'Antico sono entrate definitivamente in crisi: chi sono i Classici per noi? Che compito dovrebbero svolgere all'interno del nostro sistema culturale, a scuola, all'università, nella società *global*? Ma poi, quali Classici?¹ Per rispondere a interrogativi di questo genere non sembra più sufficiente l'impalcatura epistemologica valida ancora vent'anni fa, e perciò, se mai è esistita una tipologia «modernista» di studio dell'antico, probabilmente essa è anche tramontata

insieme ad altri modelli culturali coevi. Non è mia intenzione però svolgere qui alcuna tesi teorica, vorrei piuttosto procedere a un esercizio di carattere sperimentale. In queste pagine cercherò di attribuire statuto metodologico a una serie di personalissime riflessioni storico-critiche: maestri, libri, apparizioni, figure, effetti di lettura, tracce di memoria «di scuola», per lo più provenienti da quell'ideale zona mista in cui l'apprendimento culturale (la parola nobile è *Ausbildung*) si compromette e s'interseca, spesso in modo definitivo, con le ragioni della vita. Una breve precisazione, allora, sulle cornici storiche. L'arco temporale di questa ipotetica stagione «modernista» della filologia – compreso grosso modo tra il secondo dopoguerra e la prima metà degli anni Ottanta – verrà indagato (e rievocato) attraverso la ricostruzione soggettiva, persino un po' psicagogica, di una certa educazione istituzionale a quella che si sarebbe detta un tempo, con fragore di ottoni, *Altertumswissenschaft*, cioè la scienza dell'antichità pensata e teorizzata dai tedeschi nell'Ottocento. E vorrei subito rammentare ai lettori più giovani che in fondo si è trattato – per noi allevati sui carboni non ancora spenti del Sessantotto – di una vera e propria sfida generazionale: una generazione che ha fatto i conti cioè con il primo, provvisorio bilancio di eredità – in parte corroborante, in parte già fallimentare – di quella speciale richiesta di liberazione politico-esistenziale che era esplosa alla fine degli anni Sessanta (ma non c'erano più molti *Dreamers* in giro per le aule di filologia solo un decennio più tardi). L'altra cornice di riferimento è a contrasto – qui il compasso inevitabilmente si allunga fino ai giorni nostri – e comprende più che altro gli effetti (tuttora in pieno corso) di una diffusa crisi epistemologica. Diciamo, in sintesi, la parabola postmoderna e il tramonto dei pensieri forti: una crisi che ha posto termine (la «letteratura postuma», «la fine della critica»...) a canoni e sistemi ermeneutici un tempo sovrani, introducendo di converso, persino nelle vaccinatissime discipline antichistiche, pratiche come l'ipercomparativismo e la critica neotematica o contenutistica di chiara marca anglosassone. Dato il loro carattere asistemico – tracce intellettuali e sentimentali, *paroles* più che *langue* – cercherò di mettere in forma questi appunti agendo di

volta in volta su pedali diversi, adottando cioè due tipi di esposizione, *in Bildern* e *in Begriffen*, come dicono i tedeschi, per immagini e per concetti.

Biblioteche parlanti

Tra le impronte formative va annoverata senz'altro la tradizione delle biblioteche di filologia. Già, le biblioteche! Per ogni studente e studioso di antichità la biblioteca è, anzitutto, un luogo rituale che funziona da serbatoio e da laboratorio critico. Lì viene conservato e venerato, come dentro a un recinto di culto, il grande corpo dei classici, l'insieme (discreto, ordinato, consultabile) dei testi sopravvissuti al setaccio dei secoli, via via trasformati in veri e propri dispositivi scientifici interattivi. Degli antichi scrittori ogni biblioteca di filologia custodisce, sistema, e per così dire metabolizza i manufatti letterari, le opere. Sin dalle origini le opere non sono state tramandate «nude», ma sempre «vestite» di una ragionata «ideologia della forma», attraverso il filtro di una *Kulturkritik*, all'incrocio di saperi e modelli di comportamento, di civiltà. Ora, mentre il *corpus* totale dei testi è sostanzialmente fissato per sempre (compresa la produzione secondaria, dalla *traditio* indiretta alla esegesi antica, le quali a loro volta appunto «fanno testo»), non si è mai arrestato il processo moderno di rielaborazione culturale della – più o meno fittizia, più o meno astratta – Antichità: e perciò anche dei suoi *data*, testuali e letterari (oltre che storici e archeologici). Così quel *corpus* dei classici ha prodotto diverse gamme di standard – valori politici, sentimenti, paradigmi – performati volta a volta dalla mentalità e dalla ideologia di lettori posteriori, il cui atteggiamento cognitivo ha potuto orientare anche pesantemente il profilo della ricostruzione storica e persino filologica. In questo senso, dai testi e con i testi noi riceviamo sempre – e dobbiamo ogni volta sceverarlo – anche il *feedback* delle letture che essi si sono caricate fino a noi; e una biblioteca di classici antichi efficiente sarà certo in grado di mostrare le tracce dei successivi turni epistemologici, cosicché ogni

nuovo contributo di studio, per quanto obiettivante sia il gesto culturale da cui è scaturito, dovrà sempre rendersi comprensibile e utile a partire da tutto quello che era stato inciso prima, e porsi in ideale relazione con quanto si scriverà dopo. C'è un altro elemento a proposito della figurazione del pianeta-biblioteca, pianeta che si mostrava un po' più familiare solo a mano a mano che si imparava a praticarlo: gli autori classici vengono tradizionalmente catalogati e disposti a dizionario, cioè alfabeticamente e non cronologicamente, e suddivisi in due continenti linguistici, diciamo da Alceo a Tucidide, da Agostino a Vitruvio. La biblioteca «moderna» degli antichi cioè è costituita convenzionalmente come un grande organismo bipartito, per disegnare il quale si sacrifica alla sistemazione sincronica la naturale successione diacronica delle generazioni di *auctores*, così importante del resto per stabilire parentele, influenze, confronti, imitazioni. Il Classico perciò come insieme interlinguistico coeso e solidale, perfettamente conchiuso; l'unità inscindibile delle lingue classiche come garanzia «positiva» di scientificità; i testi letterari come il luogo deputato a conoscere, in definitiva, il senso della storia, lo spirito e la coscienza della civiltà greco-romana... Una versione spavalda dell'autonomia del sapere antichistico che rimonta ad August Böckh. La nostra fretta di stabilire connessioni («only connect!») ci avrebbe spinto persino a immaginare una figurazione alla Borges: la biblioteca classica come luogo dove tutto il sapere canonicamente «si tiene» (erano proprio gli anni del dilagante culto di Borges, quelli). In realtà lo «spazio» della letteratura antica, come del resto avevano celebrato i filologi tedeschi con la grande caccia ai *loci similes* e alle influenze tra autore e autore, è l'esatto contrario di un mosaico decostruttivista – in cui chi viene dopo «può» avere contagiato chi è venuto prima. La classicità che ancora la mia generazione aveva ricevuto, sin dalla scuola, appariva come un mondo raffreddato e compatto, lontano sì, ma dai contorni in fondo familiari; in realtà tale immagine sintetica era convenzionale, essendo stata via via composta attraverso una lunga serie «calda» di letture ideologiche e interpretazioni con effetto retroattivo, la proiezione cioè di un nostro modo «interessato» di pensare gli Antichi (più «la» Grecia

che «le» Grece, per esempio). Ormai questo guscio olistico con cui il Novecento tendeva a figurarsi la semiosfera classica si sta definitivamente frantumando. Oggi noi lavoriamo a quel sistema con maggiore cautela interpretativa, approfondendo le pluralità e le contraddizioni, le differenze di scala e di valori nell'avvicinarsi storico delle civiltà classiche – epoche, ideologie, istituti letterari – e delle loro autorappresentazioni. Soprattutto, facciamo attenzione a stagliare dialetticamente questi «oggetti» sul nostro schermo culturale, sia per comprenderne meglio la potente diversità – e le ricadute effettive su di noi, sia per allontanare il rischio di schiacciare gli Antichi contro un indistinto fondale piatto, privato di orografia.

Il secolo tedesco

Nelle sterminate collezioni delle biblioteche di letteratura greca e latina l'Erudizione ci si rivelava senza apparenti ferite, dopo la stagione dell'antinozionismo sessantottino: un'erudizione maiuscola, dalla fisionomia ancora abbastanza germanica, e non solo nei criteri di smistamento disciplinare. D'altronde l'Ottocento, secolo fondante della filologia classica, aveva messo a punto un ordinamento ideologico d'acciaio, dove il contributo tedesco era stato superiore a quello delle altre lingue. Onori e oneri: anche, inevitabile, una sarcastica nomea, per cui ad esempio già negli anni Venti il «pisano» Ezra Pound, in un testo in cui pure lamentava le vistose carenze del sistema critico-letterario americano (e inglese) di inizio secolo, poteva concludere con questa feroce stoccata: «Ma per carità non ci dimentichiamo di alludere alla "filologia" e al "sistema tedesco". Storicamente parlando, "noi" possiamo dire che questo sistema fu concepito per inibire il pensiero. Dopo il 1848 venne osservato, in Germania, che qualcuno pensava. Era necessario delimitare questa perniciosa attività, ai pensanti fu dato un uovo di porcellana con l'etichetta "erudizione", e man mano essi furono resi inabili alla vita attiva, o ad alcun contatto con la vita in genere. La letteratura fu permessa solo come oggetto di studio. E il

suo studio fu così calcolato da allontanare la mente dello studioso dalla letteratura e attirarla entro il vuoto».² Cinquant'anni dopo questa maligna caricatura, il virus marmorizzante della filologia teutonica poteva dirsi debellato? La sfilza dei trapassati (eruditissimi) filologi tedeschi, e di tutti quei terrificanti libri-pipistrello addormentati sugli scaffali, avrebbe finito per avvelenarci strappandoci a poco a poco alla letteratura di vita? Intanto molto presto fu distribuito qualche antidoto pratico, a lezione e nei seminari di filologia classica: *Achtung!*, quando un saggio di commento o una dissertazione riescono un po' troppo tedeschi, allora vuol dire che la scrupolosa ricognizione di fonti e «luoghi paralleli» è rimasta allo stato inerte, cumulativo, anziché orientare l'esegesi e consentire quello sprint interpretativo al cui solo scopo – in ultima analisi – bisognava palesarli.³ All'altezza di Goethe era stato Friedrich August Wolf, con i suoi *Prolegomena ad Homerum*, a gettare le basi per l'edificio teorico della filologia, liberandola dal ruolo di ancella della giurisprudenza e della teologia. Contemporaneamente si andava svalutando la civiltà romana, e con essa anche gli studi di letteratura latina scivolavano sempre più in secondo piano di fronte alla fiammata filoellenica: un'ideologia nutrita di neoprimitivismo che relegava il latino a lingua della scienza e cercava invece con ardore anche filosofico una sorta di originaria *Gestalt*, completando in questo modo il mosaico dei Winckelmann e degli Herder; troppo moderni erano sentiti ormai i latini, come tradisce questo involontario aforisma di Friedrich Schlegel: «I Romani ci sono più vicini e comprensibili dei Greci, e pur tuttavia una schietta sensibilità per i Romani è molto più rara che non quella per i Greci». La *Weltanschauung* greca aveva impregnato l'ideale dell'esistenza e gli ordinamenti dei ginnasi prussiani, facenti capo a von Humboldt: anche se quantitativamente le ore di lezione di latino, appreso come lingua (ciceroniana!) di composizione e modello di eloquenza, erano maggiori di quelle di greco. Ecco quanto avrebbe scritto il grande filologo tedesco Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1848-1931) – dominatore della Scienza dell'antichità nell'epoca guglielmina – nella sua personalissima (e discussa) ricostruzione della storia della

filologia classica: «Fu decisivo il ridestarsi in Germania di uno spirito nuovo, ugualmente vigoroso tanto nella poesia quanto nella filosofia. Fu un nuovo Rinascimento. Questo spirito scoprì la greicità immortale, che sentiva affine a se stesso, ne attinse la forza vitale della libertà e della bellezza, condusse per necessità a trattare la poesia e l'arte ellenica in un modo che a poco a poco diventò scientificamente filologico e infine raggiunse il metodo storico. Solo grazie ad esso la grammatica antica fu definitivamente superata e si poté arrivare a un'intima comprensione del passato, e non solo dell'antichità».⁴ Le prime sedute permanenti in biblioteca avevano un che di rituale, forse di magico. Per noi «matricole» si trattava anzitutto di imparare a localizzare, a riconoscere – con o senza l'assistenza degli anziani – le principali edizioni e i commenti, a usare creativamente il *Thesaurus* (quello latino non era ancora arrivato alla lettera «m»), e anche a distinguere i compartimenti concettuali di quel sapere, apprenderne il disegno enciclopedico, dopo aver rotto il ghiaccio topografico. Onestamente, per quanto ancora fosse impregnata di vecchi influssi storicistici e positivisti tedeschi, quella calotta insonorizzata garantiva l'assunzione quotidiana di una buona dose di calcio per irrobustire le ossa. Più avanti avrei compreso che ogni accostamento al mondo antico è – come per tutte le ricognizioni ed elaborazioni di carattere storico-critico – frutto di una potente e variamente articolata mediazione: quanto più si è consapevoli e quindi capaci di ridurre al minimo il diaframma degli strumenti con i quali si opera, si studia, si ricostruisce, tanto più la singola competenza tecnica e la (legittima) specializzazione disciplinare portano risultati e acquisizioni utili sì agli specialisti (che sempre dovranno esserci), ma anche a formare una coscienza culturale diffusa. Niente più uova di porcellana. **Un filologo modernista**

Uno dei primi confronti figurativi di quegli anni mi attendeva al varco nell'aula dove si svolgevano le lezioni di propedeutica latina: era un ritratto fotografico in bianco e nero, appeso alla parete dietro la cattedra. Cercai di identificarne il soggetto, che a giudicare dallo stile della composizione riusciva tutt'altro che accademico (strano, per il luogo in cui esso era stato collocato). Il suo sguardo

era come assorbito dal libro tenuto tra le mani, forse si era messo in posa significativa. A osservare bene, dietro le spalle entrava nell'inquadratura lo scorcio di un lungofiume appena riconoscibile: Parigi! Doveva trattarsi di uno studioso, probabilmente un latinista benemerito della facoltà. Bastava mettere in relazione la foto con la targa in ottone sopra la porta d'ingresso: aula Marino Barchiesi. Marino Barchiesi è stato un classicista dotto e «moderno» – sia nella pratica filologica sia nella psicologia –, provvisto com'era di una cultura letteraria a ventaglio, «una gamma vastissima di riferimenti e di echi» (Carlo Bo). La sua avvolgente strategia argomentativa mirava dritto al bersaglio dell'esegesi, del chiarimento del testo, con una attitudine non comune a mettere in dialogo la storia della ricezione con la caccia alle fonti primarie. Un filologo olistico ed elegante. Formatosi a Padova sotto l'occhio di Manara Valgimigli e distintosi prestissimo per il paziente lavoro sui frammenti del *Bellum Poenicum* di Nevio – di cui ci ha lasciato un'originale interpretazione e una monumentale edizione commentata⁵ –, si era infine trasferito a Pisa a insegnare grammatica greca e latina, rompendone gli argini «tedeschi» per aprirla a esplorazioni letterarie più vaste. Ma era morto prestissimo, nel 1975, a soli cinquant'anni: troppo presto anche per me, che non ebbi il tempo di conoscerlo di persona, a lezione. Tra le sue ultime aperture di credito figura un testo commovente sulla fortuna dell'*Eneide* nella poesia anglosassone del Novecento, *I moderni alla ricerca di Enea*.⁶ si tratta di un lavoro *in progress*, a più strati, che lasciava senz'altro presagire ulteriori *exploits*. Ancora trent'anni dopo, questo contributo si presenta fresco e feroce dal punto di vista analitico (siamo davanti a un fuoriclasse, capace di esatte accensioni di humour), addirittura mobilitante per la naturalezza con cui istituisce delle linee di tensione tra gli oggetti della filologia e – *rara avis* in questo campo – il vissuto, le predilezioni letterarie dell'autore,⁷ da Proust a Valéry (i «mitologemi personali»), trasformate in carburante per piccole, grandi epifanie critiche. Una filologia classica pienamente moderna, allora, non ripiegata su se stessa ma capace di riconoscere e accogliere con ferma coscienza storiografica le provocazioni e le richieste della cultura

contemporanea, senza rinunciare mai al rigore disciplinare dell'analisi (è, a ben vedere, una prospettiva ancora largamente attuale). Soprattutto in questo senso la parabola, pur interrotta, di Marino Barchiesi (con la sua sorprendente tastiera di letture extradisciplinari⁸) può essere rappresentativa di una stagione di studi italiani del dopoguerra che oggi retrospettivamente ci appare più che mai «di cerniera»: compresa grosso modo tra la scuola protonovecentista dei Pasquali e dei Valgimigli (proprio quest'ultimo a Padova aveva passato a Barchiesi il testimone) e la generazione di quelli che andavano in cattedra al momento della morte di Barchiesi, nel 1975. È il punto. Quel modello aperto di ricerca oggi noi lo percepiamo più che mai, a distanza, come l'ultimo avamposto, il più avanzato nella nostra direzione, della migliore tradizione filologica europea: quella che aveva rifondato, cioè, ragioni e istituti critici dopo il disastro della guerra, quando anche il poeta modernista T.S. Eliot, dal suo osservatorio di macerie e libertà, piantava la bandiera virgiliana come *exemplum* per la ricostruzione di una civiltà rispondendo alla domanda, di nuovo frontale: che cos'è un classico?⁹ (Proprio Marino Barchiesi ha mostrato in che senso e in che modo l'*Eneide*, oscurata per oltre un secolo dai filologi e non solo, era divenuta archetipo per la poesia di Robert Lowell, di Allen Tate, di Thornton Wilder, di Heinz Piontek, ecc.: una sorta di *Stimmung* aurorale del Novecento devastato dalla guerra.¹⁰) Quei suoi confronti disciplinari trasversali – come nei citati saggi su Dante e Flaubert e negli ultimi interventi orali, raccolti postumi dal figlio Alessandro al principio degli anni Ottanta – così intrisi di esegesi prensile, à *bout de souffle*, documentano la confidenza puntuale di un esistere per la filologia, che non rinuncia mai alla prospettiva del Classico come «tornasole» del contemporaneo.

Sul ring con gli antichi

Ero ancora ignaro di tutto quel che sarebbe venuto dopo, e la fotografia dell'aula Barchiesi – vista sempre, nel corso dei giorni e

degli anni, alle spalle di chi tenesse lezione, seduto dietro o sopra la cattedra (a seconda delle circostanze e dello stile didattico) – mi risucchiava come lo specchio di Alice, quasi si trattasse di un confronto stemmatico: aggettivo tecnico della critica testuale, richiamato qui metaforicamente in senso araldico. Noi ragazzi volevamo ritagliarci una gioventù filologica militante, senza risparmio, cercando di allargare ogni giorno la nostra privata costellazione di riferimento, tra maestri di filologia in aula, nidificazioni in biblioteca, quaderni fitti di lezioni, sprofondamenti negli autori classici e nei loro ostici apparati, esercitazioni notturne (più sui testi e sulle grammatiche che sui film d'essai...). Ci si muoveva tra metodo e idealità. Ogni occasione culturale era di per sé provocante. In quella stagione storicamente contrassegnata dai diritti del *plaisir du text* – praticato privatamente ma subordinato alla dottrina, nell'officina asettica dei classici – anche la severa *Panzerkritik* poteva sciogliersi con l'ultima tornata del Novecento: e accanto ai formalisti russi, ecco Arbasino, Testori, Manganelli... Analogamente, i latinisti «esistenziali» appesi alla parete affiancavano nella nostra testa certe foto di filologi e grammatici stampate sui frontespizi delle *Festschriften* e delle raccolte postume, dove i nomi insigni letti continuamente in corpo minore sotto a quelli di Catullo, di Propezio, di Lucrezio, da vecchi – se non da morti – avevano finalmente acquistato un volto editoriale in bianco e nero. Fame di classici da divorare, certo: ma i denti? E lo stomaco? L'assimilazione dei testi greci e latini richiede ingegno, pazienza, applicazione, e una solida batteria di attrezzi via via sempre più affilati per padroneggiare progressivamente la lingua e il sistema letterario; cosa diversa, per esempio, dalla basica competenza grammaticale e sintattica appresa al liceo allo scopo di «tradurre». Più si penetra dentro le convenzioni linguistiche e stilistiche dei testi, dei generi, delle convenzioni formali, più si allontana (ridimensionata) quella frenesia scolastica di imbastire *ipso facto* una traduzione che consenta di procedere comunque nella lettura. La parete, che si considerava in qualche modo scalata, si ripresenta da capo ripida e vertiginosa, e ci si ritrova cacciati indietro da una schiera di avversari linguistici speciali – ognuno di

categoria differente, ognuno da affrontare con idoneo equipaggiamento tecnico-tattico – che ostacolano di continuo il progresso nell'intellezione (anche quando si ha la fortuna di non dover conquistare, per esempio, una satira di Persio.¹¹) Una parentesi archeologica. Nel 1980, in occasione della prima esposizione al pubblico dei bronzi di Riace restaurati (presentati dai *media* come una coppia di *body-star* inviateci direttamente dal mondo antico), si accese su alcuni quotidiani una divertente polemica: per capire e gustare sino in fondo quei due marziani resuscitati dalla Grecia, era forse indispensabile sapere l'aoristo? Il dubbio tutto sommato snob, buttato nella mischia per provocare l'uscita allo scoperto di qualche Gian Burrasca, rimetteva scherzosamente al centro il problema del coefficiente interpretativo: cioè del minimo di competenza necessario a comprendere in modo non illusorio o patinato le testimonianze classiche (era l'epoca), a tenere sotto controllo lo straniamento moderno rispetto al mondo antico. Quel che è certo è che la padronanza dei testi greci e latini esige un composito bagaglio di attitudini, di conoscenze analitiche. È la macchina da guerra dei filologi, cioè l'insieme ragionato di apparati specifici a margine, deputati a illuminare la lettura e la comprensione, che accompagnano e in un certo senso accudiscono il testo: il poderoso «commento continuo» con – come un premuroso corteo di Ore attorno a Venere – le mitiche note epesegetiche o esplicative, funzioni storicamente connesse all'idea stessa di filologia. Da giovani adepti, appunto, della filologia classica, imparavamo forse prima di altri coetanei il valore necessitante della mediazione storico-critica, di un «paratesto» cioè che servisse da guida, da orientamento, da serbatoio intellettuale. La lettura dei classici in lingua antica è di per sé, ripeto, un'esperienza talmente articolata, sia per chi la pratica a livello professionale, filologico, sia per chi si attesti sul più basso tra i possibili gradini di accesso, che nessuna traduzione a fronte è in grado di garantire da sola che il tragitto si risolva con successo e soddisfazione. C'era persino una suggestione tecnicistica, di mestiere, nell'apprendere a utilizzare al meglio, e poi a valutare, forma e sostanza dei parafernali; e qui l'assunzione in

proprio dell'attrezzeria si configura come tappa iniziatica che cementa il senso di appartenenza e le complicità. Su tutti, la strisciolina a prima vista enigmatica dell'apparato critico a piè di pagina: quella banda tipografica cifrata nella quale è condensato – appunto in codice – un lavoro centellinato di mostruosa, antica perizia, e che diventa parlante, interattiva, solo una volta che se ne è appreso il funzionamento (di solito l'apparato critico si presenta come un «negativo» del testo proposto, indica cioè le divergenze, le lezioni alternative scartate, varianti e congetture). Ora, il formarsi di una coscienza filologica, analogamente a quando si pratica una filosofia o una fede, rende non solo intellegibili ma addirittura familiari anche i più ostici tecnicismi, e persino le forme della precettistica: per questo anche un arido apparato critico potrà trasformarsi in una inaspettata imbandigione cognitiva. Durante le incursioni in biblioteca scoprivamo nelle migliori edizioni commentate della filologia novecentesca, riconoscibili tra l'altro perché più consumate dall'uso, quali tesori di erudizione custodissero le note silenziose: il *pondus* aureo della mediazione critica, quella storia del testo divenuta ausilio irrinunciabile per entrare in comunicazione con i grandi del passato.

Esistenze critiche

Textkritik, uno smilzo manualetto del Prof. Dr. Paul Maas, uscito originariamente in Germania nel 1927 come capitolo di una *Introduzione alla scienza dell'antichità* e promosso poi, per la sua autorevolezza dottrinale, a libro-canone per l'edizione dei testi antichi (fu edito a sé nel 1950). Talmente «conciso e astratto» – scrisse ammirato, anche se non perfettamente in accordo, Giorgio Pasquali nella presentazione all'edizione italiana – da apparire enigmatico (un equivalente cubistico della filologia?); e così rimaneva ancora, cinquant'anni dopo, per ogni apprendista filologo: «Ma ogni esposizione rigorosamente geometrica ha la virtù di non poter essere capita a mezzo,» ammoniva scolasticamente il Pasquali «ma di poter essere solo compresa pienamente o non esser

compresa affatto, senza in ogni caso suscitare illusioni nel lettore». Come davanti a una composizione «analitica» di Georges Braque: o asini o adepti. Il punto decisivo rimane, penso, ancora quello del valore interpretativo e cognitivo insito nella critica testuale. E del resto, se si vuole toccare con mano la forza e l'influenza della *traditio* in quanto «storia della cultura», basta calarsi in un'occasione ermeneutica decisamente più quotidiana, come può essere la rappresentazione a teatro di una tragedia di Euripide, o la lettura privata di un dialogo platonico: è evidente che non siamo più di fronte a esperienze estetiche seriamente praticabili senza mediazione; è proprio il contrario, perché i classici si sono sempre in un certo modo intrisi degli acidi ai quali la modellizzazione culturale dei moderni li ha via via sottoposti. Così l'opera di Omero, ma anche quella al quadrato dei grammatici omeristi e dei traduttori di Omero non è più soltanto l'esito di una determinata civiltà di partenza. A fare l'opera cioè – secondo la ormai classica distinzione di Michail Bachtin tra testo e opera – avranno contribuito molti altri tasselli del mosaico letterario, coevo e postumo: l'accumularsi degli studi sulla tradizione delle scuole di pensiero, e persino le più invase e tendenziose interpretazioni (come gli Apolli neoclassici, le vampate dei romantici travestiti da greci, i fasci di marmo novecenteschi), in quanto ogni conseguente smascheramento, ogni demolizione dell'abuso ideologico dell'Antico ha sempre comportato anche una rimessa a fuoco degli oggetti, la costruzione di un cannocchiale più potente e preciso, oltre che meno illegittimo. Per questo può sembrarci persino vicina e praticabile – nonostante l'abisso culturale e mentale da cui risuona – l'esortazione del vecchio Wilamowitz a conoscere «teofrasticamente» le personalità dei filologi: «L'esercizio della filologia» afferma nella sua *Storia della filologia classica* «esige la conoscenza della personalità tutta intera dei maestri del passato, non solo di questo o quel loro contributo». In effetti le nostre biblioteche, le nostre aule echeggiano di morti – nomi opachi ai più – che si spesero esistenzialmente per illuminare un libro della vita, per dare senso definitivo a un'opera, a un autore, a una serie di passi magari travisati per secoli, adesso riconsegnati vivi e

smaglianti per sempre ai nostri (immeritevoli) occhi. Come Alfred Edward Housman (1859-1936), uno dei più grandi filologi classici inglesi di ogni tempo,¹² che ci ha dato le edizioni di Giovenale e Lucano, e soprattutto il commento dell'astronomo Manilio (al quale attese per trent'anni). Figura complessa e multiforme la sua, che qui in Italia pochi ancora conoscono al di fuori della cerchia dei classicisti, i quali a onor del vero lo venerano (e insieme lo invidiano!) per le non comuni doti di congetturista,¹³ tanto economico quanto divinatorio nelle dimostrazioni abduitive capaci di risolvere insolubili *cruces*: formidabile. Finissimo antichista, Housman era persino capace di parodiare in versi una perduta tragedia greca;¹⁴ fu anche poeta in proprio, molto stimato e letto in patria, e infatti qualche anno fa la sua figura è finita in una commedia di Tom Stoppard, sulle rive dello Stige. Il correlativo esistenziale dei grandi filologi moderni – anche se non sono diventati poeti in proprio o soggetti teatrali – può aiutarci a comprendere meglio la genesi culturale, ideologica, o persino stilistica, delle rispettive *performances* scientifiche. Alcuni di essi infatti sono stati per molte generazioni (e ancora oggi) i benemeriti lampadofori degli antichi – l'Ennio «di» Vahlen, il Plauto «di» Lindsay, l'Eschilo «di» Page, il Lucrezio «di» Ernout... –, editor talmente identificati con i propri autori, nel gergo brachilogico degli studi, da «espropriarli»: esercitando una sorta di postuma usucapione, *consensu omnium*, nei confronti dei classici antichi presi in consegna. Ma sono loro i fari che ce li fanno leggere nel modo giusto o almeno in quello ritenuto, via via, il più giusto. C'è tutto un patrimonio di acquisizioni e di titoli novecenteschi, di conio prevalentemente inglese (una *scholarship* che ha i suoi avi nella rifondazione organicista di matrice tedesca), non facilmente rimpiazzabile anche dopo che si sono ufficialmente chiusi i giochi del Moderno. Non si vede in giro valuta più pregiata, né è pensabile che riusciranno a imporla certe reclamizzate mode culturali come il comparatismo disinvoltato preso di peso dagli *Studies* o dai loro succedanei. Semmai si prospetta anche per gli studiosi dell'Antico una maggiore apertura interdisciplinare, il paziente confronto, non cedevole sul piano del rigore scientifico, con il mutato profilo del

Classico: negoziare coi «nuovi saperi» quelli acquisiti dall'esplosione formale del Moderno e drammaticamente passati per le tragedie storiche del Novecento... Ma sarà bene che il laboratorio di sperimentazione resti saldamente guidato da una insieme solida ed elastica *Kulturkritik*, in grado di distinguere e mettere in profondità sempre gli oggetti e i modi di leggerli nella Storia.

Il decathlon dell'interpretazione

Da quand'è che esiste l'idea di un padre Omero e di un Big Bang della letteratura? E i canoni occidentali? E gli antichi riconosciuti fondatori e garanti d'identità, e di consenso politico o estetico, di sapere, di immaginari? E i classici moltiplicatori di mitologia – favole ingannevoli, *fiction!*, sogghignerebbe Sant'Agostino, per il quale era già antico Virgilio –, modelli sempre da eleggere o da superare stando issati sulle loro spalle... Quel che è certo è che tutti loro si sono conservati o perduti grazie a un'idea del classico, e quest'idea ha garantito la staffetta lettura-interpretazione, praticamente ininterrotta, arrivata sino a qui. Una colossale staffetta di filologi, antichisti, critici, ciascuno dei quali ha distillato tutto il sapere specifico e la dottrina accumulatisi dietro di sé. Sto pensando ancora al cosiddetto commento continuo, sede e sintesi, il più delle volte, di diverse operazioni critiche: vi si affrontano infatti le questioni filologiche più minute, più tecniche, relative all'opera da commentare; vi si stende una rete intertestuale che dinamizza il testo, mettendolo in prospettiva e al centro di una costellazione di altri testi; si richiama e si rende pertinente tutta una batteria di informazioni attinte ai comparti dell'enciclopedia antica... La multidisciplinarietà che informa questo genere di elaborati per l'interpretazione dei testi ci induce ad assimilare a un massacrante concorso di decathlon un grande commento scientifico a Virgilio o a Orazio: come l'atleta chiamato a misurarsi in una serie di specialità una diversa dall'altra – in ciascuna delle quali deve conseguire un punteggio di eccellenza –, qui il filologo

dovrà moltiplicarsi ed essere, simultaneamente, paleografo, stilista, storico della lingua, linguista, congetturatore, antiquario, eccetera. (Oggi però la specializzazione dei saperi si è talmente spinta avanti che per alcuni testi complessi e carichi di tradizione critica – gli stessi poemi epici, per esempio – si preferisce lavorare collettivamente come si fa coi dizionari e i lessici, affidando cioè a singoli studiosi porzioni dell'opera – è accaduto per una recente edizione inglese commentata dell'*Eneide* – oppure costituendo un'équipe, coordinata da un editor, al cui interno si confrontano e si completano specifiche competenze: dalla lessicologia alla metrica, dall'archeologia alla mitologia.) Ma in che modo il sistema didascalico dei *marginalia*, le note, la curatela filologica guidano e condizionano la lettura *hic et nunc* del testo che intendono discutere criticamente e ritualmente ci apparecchiano? Come interloquisce l'apparato con la fortuna storica addensatasi su quel testo, con la filiera dei lettori e dei curatori che lo hanno «trapassato»? Intanto diciamo che un moderno commento scientifico non è mai semplicemente descrittivo e cumulativo. Tanto più esso risulterà efficace se riuscirà a operare una ragionata selezione dei contributi interpretativi e a fornirne magari dei migliori nuovi, allestendo un disegno critico coerente nel suo insieme: orientato. Appare ovvio, sul piano strettamente esegetico, che i testi più complessi da commentare restano quelli ad alto coefficiente formale (i generi poetici, che presentano una struttura molto stratificata) o concettuale (la filosofia, per esempio). Ma prendiamo un classico storiografico «maturo» come il *De bello Gallico*. Non c'è dubbio che anche qui l'editor dovrà registrare e metabolizzare – ecco il punto discriminante – una vasta quantità di informazioni. Il suo commento funzionerà in pratica come il menu terminale di una silente banca dati critico-interpretativa, «attivando» il quale il *longseller* cesariano rivive come «opera» nella storia delle culture ed entra in relazione con i mondi e le cornici che lo hanno istituito classico: dal genere prestoriografico del brogliaccio autoptico – i *memos* (quanto artefatti?) presi dai generali antichi durante le campagne militari – al sistema del consenso a Roma nel I secolo a.C., dagli esercizi di stile su quel

testo di Napoleone Bonaparte – che dialogava di tattica militare col generale romano come se potesse guardarlo negli occhi – alla psicografia di Mommsen, così influente per il Novecento... Insomma, se ci è concesso di capire e di collocare al suo posto un libro del I secolo a.C. scritto in una lingua «morta e dotta», pietrificata, così antico da perdersi nella notte dei tempi e così moderno da poter stare sul nostro comodino, è grazie all'insieme delle enciclopedie filologiche: probabilmente tanto decisive quanto il supporto perduto su cui quel libro fu scritto un po' più di duemila anni fa (poi naturalmente, *dulcis in fundo*, c'è sempre il miracoloso «atto della lettura», lui il lettore, in quel punto, un irripetibile punto del tempo e dello spazio, e l'interruttore magico che si potrà innescare o non innescare, con la fatidica «risposta estetica»).

Classici moderni e postmoderni

Libri così persistenti nella memoria dei moderni come quelli di Omero o di Virgilio sono potuti diventare nostri contemporanei in quanto classici, cioè «vettori letterari» continuamente riorientati nelle reti della cultura fino a noi. L'esegesi filologica ha fra i suoi compiti civili quello di fabbricare matrici di lettura. Questi *pattern* sono variamente utilizzabili a un diverso stadio anche dalla comunità non filologica, per chiarire quadri d'assieme, o magari per ridiscutere e smantellare, con la forza della dimostrazione scientifica, falsificazioni e canoni tendenziosi accreditati da altri moderni. È il caso novecentesco davvero esemplare della «rinascenza» dell'*Eneide*.¹⁵ l'esegesi virgiliana novecentesca è talmente compenetrata nella elaborazione dei drammi e dei lutti contemporanei che a ragione Marino Barchiesi poté dimostrare, nel già ricordato saggio con la seconda guerra mondiale sullo sfondo, che «si può scrivere una storia dello spirito americano attraverso Enea». ¹⁶ Qualcosa di analogo, anche se su un piano storico infinitamente meno travagliato, è accaduto di recente con Ovidio, per troppo tempo condannato (paradossalmente) ai suoi eccessi di bravura, al suo stilismo manieristico: sullo sfondo di un rinnovato

interesse per le forme e l'ideologia del discorso augusteo, a partire dagli anni Ottanta la filologia anglosassone e quella italiana hanno riesaminato con più potenti strumenti il poeta di Sulmona, arrivando a rovesciare molti imprecisi luoghi comuni. A questa batteria di contributi di sorprendente novità teorico-critica ha corrisposto, più o meno negli stessi anni, l'uscita di romanzi a diversa gradazione «ovidiani», tutti tradotti in italiano: *Una vita immaginaria* dell'australiano David Malouf (1978), *Il mondo estremo* dell'austriaco classicista Christoph Ransmayr (1988), *Una storia seguente* (1991) dell'olandese Cees Nooteboom (ma si potrebbero citare altre suggestioni, a cominciare dallo scrittore russo, anche lui esiliato, Josif Brodskij). Naturalmente sarebbe ingenuo cercare nei libri di *fiction* un correlativo romanzesco degli avanzamenti critici messi a punto dai latinisti, perché non si dà mai nella cultura questo genere di travasi diretti: ma proprio questo è il punto di maggior interesse. C'è sempre un articolato sistema di scenari, di compensazioni, di mediazioni linguistiche e di formato tra la cultura, la ricezione diffusa e infine popolare da una parte, e la messa a fuoco scientifica, specialistica dall'altra. Spesso si tratta di mondi che viaggiano a velocità diverse, ma che non sono mai né del tutto asettici né del tutto indipendenti. Nuovi modelli di pensiero e comportamento sono costantemente all'opera per elaborare e mettere in forma la realtà ermeneutica del passato, per ritagliare dalla potenzialmente indistinta notte dell'antico vettori di senso attivi oggi. I semiologi definiscono questa pratica «trasvalutazione»: vale a dire il processo culturale con cui noi comprendiamo morfologie, testi, figure, concetti, valori artistici e morali e incessantemente li ricodifichiamo, li orientiamo in base alla nostra coscienza antropologica, alla nostra ideologia, li traduciamo in sistemi retorici compatibili con noi. Naturalmente spetterebbe per statuto ai filologi – che possono giovare di una maggiore confidenza con la «macchina» e le ragioni dei testi (se è di testi che parliamo) – il compito di salvaguardare i diritti dell'esegesi, cioè, in definitiva, del senso di ogni opera: sino a che punto un classico, per quanto elastica e aperta ci si possa augurare che sia la sua ricezione, è in grado di sopportare il carico di nuove interpretazioni? Qual è il

suo *break-even* semiotico, il punto a partire dal quale esso perde l'identità testuale, e diventa piuttosto pre-testo per arbitrarie attribuzioni di senso? Anche questo, probabilmente, è un filone anni Settanta: da una parte, l'esegesi, anzi l'Interpretazione; dall'altra, la deriva decostruzionista. Forse bisognerà pensare a mettere nel bilancio dell'ultimo Moderno, che ha teorizzato e praticato l'«opera aperta» e i diritti inalienabili della lettura cooperante e del piacere del testo, anche l'idea – invero né debole né derridiana – di «testo classico».

Un duello anni Settanta

Allora facciamo un passo indietro. A partire dagli anni Settanta l'istituzione filologica italiana, saldamente ancorata a una metodologia critica di stampo positivista e storicista, si trova a fare i conti con la leva degli studiosi e dei ricercatori di nuova generazione, che incrocia i gloriosi ferri dell'esegesi tradizionale con quelli forgiati da discipline «straniere» di prepotente attualità, come l'antropologia, la storia «evenemenziale», l'analisi strutturale dei testi, la narratologia (quella russa, in particolare, era rimasta bloccata alle frontiere sovietiche per qualche decennio). Per la verità, una parte non certo minoritaria dell'establishment critico-ideologico era costituita dal filone delle «letture marxiste» delle società antiche, filone decisamente più autorevole nel campo dei fenomeni sociali ed economici (schiavitù, istruzione, famiglia, ruolo della donna, commercio, agricoltura, colonizzazione, demografia, alimentazione) che non nelle interpretazioni dei testi letterari. Ma anche nel tempio tetragono della filologia classica si faceva strada una convinzione militante, si affermava cioè la convinzione che il dibattito sulla teoria della letteratura non poteva non provocare, a fuoco, anche i testi classici: le consuetudini di lettura e soprattutto l'analisi e i metodi di insegnamento. Dunque (semplificando un po'), da una parte la critica di matrice storicista, secondo la quale – fatte salve le diverse sfumature di scuola e/o individuali – i fatti della storia e della società, influenzando direttamente il pensiero e

il vissuto degli autori, si trasferiscono e quasi si imprimevano sulle loro opere, coniandole senza alcun tipo di mediazione o filtro. In altri termini, l'opera letteraria sostanzialmente rispecchia (il celebre «rispecchiamento»...) i *data* nudi della storia come una lastra fotografica impressionata dall'esposizione alla luce del reale. Inquadratura, taglio, stile ce li metterà l'artista; ma avvenimenti, personaggi, valori, azioni vanno trovati là, fuori (o prima) dei testi, già formattati. E alla fine una sceneggiatura di Euripide deve poter dialogare, deterministicamente, con l'oscillazione della dramma. Nel campo avverso invece – campo dai cromatismi un po' più accesi – si parlava volentieri di autosufficienza del testo, di autonomia del significante, di forma dell'espressione e forma del contenuto, di orizzonti di attesa, di elaborati ideologicoformali... La critica di impronta strutturalista poteva contare su un alleato strategico, che ne aveva per così dire modellato il sistema operativo e – conferendo forza argomentativa e fascino alle dimostrazioni – l'impianto retorico: la linguistica. E questo consentì un'impennata ermeneutica e uno sfondamento lento ma inarrestabile. Del resto – si è già detto, noi studenti ci trovavamo giocoforza coinvolti nel duello di metodi – lo strutturalismo non stravolse i piani di lavoro degli antichisti come invece avveniva altrove, con esasperazioni persino imbarazzanti. Comunque il vecchio storicismo vendeva cara la pelle, non era così disposto ad accettare il confronto sul piano teoretico, «metalinguistico», preferendo alle dispute di principio le sue prassi di lettura, le applicazioni concrete agli schemi astratti. Una dotta cultura filologica dichiaratamente marxista aveva pur sempre sfornato libri come *Orazio e l'ideologia del principato* di Antonio La Penna (1963) ed *Euripide: teatro e società* di Vincenzo Di Benedetto (1971), nei quali, con diversa gradazione, la fiducia quasi illimitata nella corrispondenza biunivoca tra storia delle idee e genesi dell'opera garantiva ben altro tipo di strutturalismo: quello che tutela e amministra le relazioni tra società e produzione estetica, tra potere e letteratura o arte. Proprio in virtù di saggi come questi, di ampio respiro e straordinaria attrezzatura esegetica, l'antichistica italiana aveva rialzato la testa, dopo tante mediocrità fasciste, postfasciste e

neoidealiste. Ma a partire dal Sessantotto erano oramai filtrati nella comunità classicista, sempre più pervasivamente, nuovi fluidi, nuovi sistemi interpretativi. Così si sperimentavano strane contaminazioni, lo schema funzionalista di Vladimir Propp per leggere la favola di Amore e Psiche, lo schema di parentela di Claude Lévi-Strauss per indagare Edipo e la saga incestuosa dei Labdàcidi... Rispetto ai nostri coetanei di lingue e di lettere moderne, noi classicisti controllavamo meglio eventuali agguati o trappole da pseudo-strutturalismo: l'impiego, ad esempio, del modulo di Jakobson (peraltro a sua volta poderoso filologo slavista) nell'analizzare certi meccanismi di codifica e ricezione della poesia di età augustea non significava certo disabilitare di colpo la tradizionale panoplia custodita nelle nostre biblioteche e lasciataci in eredità dai campioni della filologia classica.

Dagli stilisti al Gender

Per completare questa rievocazione di figure di gioventù e di valori – nel frattempo divenuti articoli *vintage* – sarà utile tornare ancora una volta sull'«ideologia dell'antico» nella cultura contemporanea. Che idea avevamo del classico alla fine degli anni Settanta, al capolinea di una corsa moderna il cui scacchiere ideologico, appunto, veniva politicamente controllato dalla guerra fredda e da un mondo bipolare? È facile rispondere che non era alla vista, all'epoca, alcuno «scontro di civiltà», semmai scudi spaziali e missili Usa-Urss, e che l'imperialismo americano in Europa tuttavia non puntava a imporre grossolanamente alcuna teocrazia puritana o *New Age*. Non c'era insomma nel dibattito culturale quella che trent'anni dopo avrebbe assunto i contorni di una vera e propria crisi dell'idea eurocentrica, nel senso di coscienza ed egemonia culturale, prima che politica. Viceversa sul piano epistemologico qualche vecchia certezza già vacillava: nelle università americane soprattutto una certa sinistra accademica e un filone di critica femminista andavano decostruendo quelli che erano considerati i bastioni della cultura «patriarcale e maschile», da sostituire ora con

nuove piste di ricerca come il *Gender* o la questione della «corporeità». Nel giro di qualche anno avrebbero dato scacco all'idea di un canone letterario di matrice occidentale – prescrittivo e accademico (la partita avrebbe occupato il fine millennio, con la scesa in campo delle stelle George Steiner e Harold Bloom¹⁷) – e avrebbero piazzato i loro dispositivi di analisi tematica là dove poco prima pascolavano indisturbati semiologi e linguisti. In Europa i *Cultural Studies* non avevano ancora invaso le facoltà umanistiche; dalla West Coast e dalle università americane, però, cominciavano a diffondersi titoli – e stimoli – che più tardi, verso la fine degli anni Ottanta, avrebbero interessato da vicino anche la filologia classica: come le ricerche *gender*, applicate al romanzo greco e latino, di John Jack Winkler, un antichista di Stanford che era stato allievo di Michel Foucault a Parigi e a Berkeley (sarebbe morto di Aids a soli 46 anni, nel 1990). A Pisa però risuonava ancora la voce di studiosi come Ranuccio Bianchi Bandinelli, lo storico dell'arte antica scomparso pochi anni prima, la cui mente spaziosa era stata protagonista di una vivace, originale avventura intellettuale. Tra i filologi puri nati negli anni Venti, da altre sedi universitarie esercitavano il loro influente magistero acuti «stilisti» del calibro di Scevola Mariotti, di Sebastiano Timpanaro (gran latinista e «stravagante»), di Alfonso Traina, finissimo conoscitore del latino letterario, tra i massimi al mondo. La nostra coscienza critica veniva così plasmata da quella generazione fiorita alla migliore scuola idealista e storicista (e marxista) del Novecento, messa a confronto dialettico con i testi-cardine della linguistica e dello strutturalismo che elettrizzavano le sedute seminariali e, in bacheca, arricchivano le bibliografie dei programmi d'esame. *La Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp era stata tradotta la prima volta da Einaudi «solo» nel 1966, *I fondamenti della teoria del linguaggio* di Louis Hjelmslev nel 1968, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* di Émile Benveniste nel 1976: ora potevamo leggerli tutti e tre nella NBSE Einaudi color antracite. E tra le vedettes della critica anni Sessanta e Settanta, l'irregolarissimo Roland Barthes (che sarebbe morto troppo presto anche lui, nel 1980) contendeva a Foucault e a Lévi-Strauss la palma del più citato

in certe esercitazioni di metodo progressiste. Nel pantheon più privato, più generazionale, trovavano infine posto alcuni maestri, per così dire, extraterritoriali, molto implicati però con le linee-guida portanti del nostro tirocinio: come Ernst Gombrich o il senex Contini – che faceva i seminari, e poi solo più apparizioni, alla Scuola Normale – ma soprattutto due campioni della famiglia saussuriana, diversi tra loro, come il danese algebrico Louis Hjelmslev – «l'appartata, inaccessibile centrale» (Tullio De Mauro) che forniva l'energia a tutti i ben più visibili terminali della linguistica moderna – e lo slavista Roman Jakobson, che ho già avuto modo di nominare, la cui limpida lezione ci spingeva ragionevolmente a guardare con occhi più esperti e golosi i meccanismi a orologeria della poesia antica. Dalla «forma dell'espressione» alla retorica di Cicerone e Barthes, alla rivoluzione tutta moderna di una questione in fondo già greca come l'arbitrarietà del segno linguistico, era tutto un campo magnetico di corrispondenze tra filologia, linguistica ed elaborazioni del mondo. Una irripetibile costellazione tingeva di arancio e di viola (ma forse non lo sapevamo) l'estremo *clinamen* della stagione moderna: l'ultima «epistemologia», probabilmente, ad aver creduto alla necessità di un confronto strutturale con i canoni classici per l'elaborazione della cultura contemporanea.

Kipensare il mondo con i classici

Scuole ed egemonie di un immaginario Risiko della filologia classica: a partire dalla fine degli anni Ottanta la *leadership* si sarebbe definitivamente spostata dalla vecchia Europa ai college e alle università in America e in Inghilterra; così mentre da noi oggi fioriscono terapeutici centri studi intitolati alla «permanenza del Classico» – che portano in piazza Sofocle e Platone, Lucrezio e Seneca – per specializzarsi e fare ricerca si va sempre più a Princeton, a Stanford, a Yale, e sempre meno a Tübingen, a Berlino, a Parigi... È uno spostamento del baricentro scientifico conseguente, certo, alla politica degli investimenti e alla

schiacciante superiorità dell'inglese come lingua internazionale della ricerca; ma ancora prima di questo, si deve registrare la consistente mutazione dei modelli formativi. Basterebbe scorrere le bibliografie specializzate delle varie discipline classiche – incluse quelle che hanno a che fare maggiormente con il letterario e con l'interpretazione dei testi – per rendersi conto del progressivo allontanamento degli indirizzi di scuola dominanti dalla tradizione culturale e politica che ha contrassegnato la filologia del dopoguerra.¹⁸ la quale, discendendo per via quasi diretta dall'organicismo della vecchia *Altertumswissenschaft*, di fatto si era pensata ancora come sistema culturale autosufficiente, portatore di valori universali, e comunque perfettamente in grado di leggere in uno i testi antichi e il mondo contemporaneo. Oggi la forza interpretativa di questa combinazione focale sembra decisamente appannata: ha perso figura il nostro modo di rapportarci mentalmente agli antichi, di rappresentarceli e di farli interagire con noi. È stato giustamente osservato che quanto più si impoverisce l'alfabetizzazione media rispetto al mondo classico – con l'emarginazione del latino, del greco e della storia dai programmi scolastici e dal consueto orizzonte culturale –, tanto più l'idea stessa del Classico si sfuoca e tende a irrigidirsi in blocchi astorici, assai poco interlocutori, che è molto più facile vestire di simboliche di massa (e di marketing), funzionanti per l'immaginario collettivo a bassissimo regime semiotico: luoghi comuni, pregiudizi, sclerotizzazioni grossolane, banalità linguistiche da spot televisivo. La lenta erosione, anche politica, di una certa idea forte, identitaria di canone (o anticanone) classico – quella per intenderci che tendeva i suoi fili moderni sui piloni di Curtius, di Auerbach, di Pascoli (finissimo orecchio latino), dello stesso Eliot, di Benveniste, di Ungaretti, di Pasolini: piloni conficcati anche sulle terre desolate del Novecento – ha portato molti intellettuali quasi a ribaltare il dialettico «cos'è per noi il Classico?» (che finì per intrigare anche l'ultimo Calvino) in un più scettico «perché il Classico?». Ormai alla divaricazione schematica antichi/moderni – in certi momenti storici riavvicinatasi sino all'imitazione esistenziale e all'identificazione («noi "i nuovi"

Antichi») – si è sostituito un inedito atteggiamento culturale, una diversa coscienza di pensiero: noi occidentali e «gli altri». Gli «altri» cioè quelli che oggettivamente non discendono dai – o non si rifanno ai – classici, greco-romano-cristiani, Atene, Roma, Bisanzio, Gerusalemme... È prevedibile allora che molto presto l'urgenza politica occidentale di ripensare e ridisegnare «orizzontalmente» una convivenza culturale, aperta e multietnica, nella quale il dialogo con l'altro-da-noi va negoziato tenendo presenti i differenti, quando non opposti, sistemi «verticali», aprirà numerosi cantieri di rielaborazione anche dell'idea di Classico. In fondo si tratta di quel tipo di selezione ideologica che noi ciclicamente operiamo sulla mappa del nostro passato prossimo e remoto, riorientandolo e rendendolo agostinianamente intelligibile: quel passato – direbbe Heidegger – che non è soltanto *vergangenheit*, ma anche *Gewesenheit*, cioè l'«essente stato»; un'anteriorità non definita per sempre, una volta per tutte, ma rimessa in tensione costante con il nostro essere qui e ora. Nuove strategie di ricognizione si preparano a indagare a fondo, probabilmente rinominandolo, quello sterminato archivio della memoria storica e testuale che va da Omero al tardoantico (con tutta la non meno piccola storia della sua fortuna); ma intanto potrebbe essere già utile, a proposito di «dialogo delle tradizioni», cominciare a praticare sistematicamente quella sorta di terapia narratologica formulata anni fa da Paul Ricoeur a proposito delle «patologie della coscienza storica» novecentesca (il problema – diciamo – della «memoria dei popoli» dopo la fine della guerra fredda): e cioè imparare a raccontare «altrimenti» da come si è fatto sinora la storia, inglobando nella propria ricostruzione anche il racconto storico degli «altri». Personalmente poi non credo che impegnarsi a fondo in questo esercizio culturale sbiadirà i cari «mitologemi» di Omero e di Sofocle, di Virgilio e di Agostino, o impedirà loro di continuare ad apparirci «vertiginosamente»,¹⁹ mediante una specie di corto circuito transmentale: come già in pieno modernismo accadeva proprio a T.S. Eliot con le *Metamorfosi* di Ovidio, proiettate in un salotto borghese a Londra, negli anni Venti: *Sul caminetto antico era esibita / Come se una finestra desse*

*sulla scena silvana / La metamorfosi di Filomela, dal barbaro re /
Così brutalmente forzata; là tuttavia l'usignolo / Riempiva tutto il
deserto di voce inviolabile, / E ancora ella gridava, e ancora sèguita il
mondo, / «Giag Giag» a orecchie sporche.*

*(T.S. Eliot, La terra desolata)**

Roma, Natale 2005

Nota al testo

Questo libro propone una selezionatissima ma significativa campionatura della rubrica di classici greci e latini uscita dal gennaio 1995 al febbraio 2002 su «la talpa libri», inserto letterario settimanale del quotidiano «il manifesto». Per i primi tre anni e mezzo la rubrica si chiamò «Evergreen»; dal giugno 1998, con l'avvento del supplemento «Alias», mutò leggermente formato e prese il nuovo nome – fatalmente impegnativo (persino troppo) – di «Notti Attiche», insegna stavolta apposta dall'autore, chiamato nel frattempo a far parte della redazione. Compagno qui anche altri contributi antichistici un po' più ampi, usciti tra il 1992 e il 2005 sul «manifesto» e su «Alias» (oltre che su «Leggere» e su «Diario»): un grazie a tutti per averne consentito la pubblicazione. Gli articoli sono stati rinfrescati con un editing leggero, ripristinando – quando era possibile – la loro versione originale, spesso sacrificata in pagina per ragioni di spazio. Molti titoli sono stati modificati o conati ex novo. La data che compare in calce si riferisce sempre alla prima pubblicazione. Attraverso il montaggio delle varie sezioni, da Omero ai tardoantichi, si è cercato qui di far reagire i singoli testi – sia recensiti, sia recensori – entro una diversa prospettiva sintattica, non necessariamente solo cronologica; e questo è stato uno dei criteri che ha guidato, alla fine, aggregazioni e scarti, sia pure drastici (come dimostra l'assenza di alcuni nomi particolarmente pesanti, da Platone a Orazio). L'impegno preso negli anni di rubrica – esibire un classico antico a settimana sulle colonne di un supplemento culturale di tendenza – finì per generare un circolo di affezionati, puntuali e persino un po' feticisti, da *striptease*: ci si augura che riproporre tutte insieme alcune di quelle esercitazioni non procuri stordimento e, soprattutto, lettori psicopatici.

I

Omero e arcaici

OMERO

1. *Un Gulliver legato con le funi dei filologi*

Iliade di Omero o *Iliade* di «Omero»? È sufficiente un paio di virgolette pudiche, prudenti – quando non pregiudiziali, in certi casi – ed ecco materializzarsi nella penombra di biblioteche badiali la tenace disputa fra gli omeristi sulla genesi e sulla tecnica compositiva del poema: essi si contendono il segreto di quell'Omero come le città greche i suoi natali. Dopo essere prevalsi per lungo tempo, ora gli oralisti arretrano un po' sotto i colpi di chi intende restituire a Omero quel che è di «Omero», e preferisce perciò parlare di invenzione, di strategia narrativa e di (raffinata) elaborazione formale piuttosto che di «composizione durante l'esecuzione» o di *performance* (penso al libro di Vincenzo Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, che Einaudi ha recentemente ristampato in edizione aumentata). Omero continua a giganteggiare e a ingombrare, come certi eroi dell'*Iliade* quando s'accende la lizza furibonda tra i due schieramenti attorno alle loro spoglie: immense, sempre al centro dell'inquadratura. Commentatori, scoliasti, chiosatori, filologi avvolgono questo Omero-Gulliver con fittissime, sottili corde ermeneutiche, saldamente fissate ai pioli della dottrina. Così un bel giorno sono arrivati gli alessandrini a ripartire in ventiquattro libri, o canti, l'*Iliade* e l'*Odissea*, redatte in una lingua miscidata: e fu canone. Come si sa, Omero – questo meraviglioso *big bang* della letteratura

occidentale – è anche il padre di tutti i poeti: un nume tutelare, un modello, un personaggio. Così è potuto esistere l'Omero «di» Ennio e «di» Virgilio, e a un certo punto – piaccia o no – c'è stato anche un Omero «del» Monti, a causa del quale hanno parteggiato generazioni di studenti, chi per il piè veloce Achille del «Cantami, o Diva», chi per il «domatore di cavalli Ettore»: eroi da passi scelti per scolaretti ancora acerbi (più recentemente la traduzione canonica della scuola è stata quella di Rosa Calzecchi Onesti). Dopo di che, però: quanti, nella loro vita postliceale, sono andati a rileggersi per intero l'*Illiade*? Magari più facilmente la *Recherche* o *Guerra e Pace* (di recente indicata da Guido Paduano come modello di una provocatoria lettura «romanzesca» del poema). Da qualche anno in qua s'è ricominciato – almeno – a tradurla di sana pianta. L'ultima uscita, con testo greco a fronte (Classici Utet), potremmo definirla un'edizione da biblioteca, con una sua bella mole, proporzionata alla taglia dell'originale: l'ha curata un'affiatata coppia di vestali omeriche, Maria Grazia Ciani – che per l'occasione ha rivisto la sua traduzione già apparsa anni fa da Marsilio e ha scritto l'*Introduzione* – ed Elisa Avezù, che si è occupata degli apparati di commento. In sintesi: traduzione rigorosa, scorrevole ed elegante; note più che altro essenziali alla rappresentazione del sistema omerico. Lungo il testo vengono via via isolati alcuni punti-chiave, che si prestano sì a chiarimenti testuali specifici, ma consentono anche delle aperture di carattere enciclopedico e letterario sul mondo degli eroi, sulla tecnica di combattimento, sui rituali, sulla dinamica spazio-temporale del racconto: se il termine non è censurabile, sull'ideologia omerica. In fondo l'*Illiade* altro non è che «una rissa per il possesso di una schiava» (Luciano Canfora). Eppure un intreccio così ridotto fa ancora più maiuscoli gli eroici furori di quella polverosa mischia: da cui discende tutto il resto, e il bello. giugno 1998

2. La Dolonia di Manganelli

Quando prima di morire andò a rileggersi l'*Illiade* «del» Monti,

Giorgio Manganelli rimase colpito da una lingua sorprendentemente «mobile», «mescidata», «impura» e, per fare un esempio ai lettori del «Messaggero» (la sua recensione sarebbe uscita postuma), dall'effetto «singolare» di un «Quando il marito di Giunon lampeggia» (X, 5), che gli suonava «astuta maliziosa giustapposizione» («tutti sanno che i mariti per solito non lampeggiano affatto»)...

Ceduto il passo nelle recenti traduzioni a un meno ironico «sposo d'Era», la similitudine in cima alla «Dolonia» (appunto il decimo libro dell'*Illiade*) introduce sia l'insonnia del capo Agamennone, depresso e agitato per la fallita ambasceria ad Achille, sia quella – altrettanto secolare e fatigante – degli editor di Omero: a cominciare dagli scolasti alessandrini, che consideravano il canto una porzione recenziore inserita al tempo di Pisistrato (VI secolo). E ancora oggi c'è chi sostiene, con argomenti linguistici ed esegetici, che «si potrebbe tranquillamente levare senza danni per la struttura del racconto»...

Intanto, rileggendolo senza pregiudizio (come faceva appunto Manganelli), ci s'imbatte in una coppia di terribili leoni notturni – Odisseo e Diomede – che prima fanno cantare e poi decapitano senza pietà l'incauto Dolone. All'appuntamento brutale ci prepara e carica a dovere il rito delle vestizioni opache – per imboscate di notte – dei protagonisti (quello degli eroi greci, con armi stavolta fornite dai compagni): spada a doppio taglio, scudo, elmo di pelle taurina, senza cresta e senza cimiero, per Diomede; arco, faretra, spada corta, elmo di cuoio, per Odisseo; e nel campo troiano, per il brutto Dolone – spia volontaria allettata dalla promessa dei cavalli immortali di Achille – arco, giavellotto e indosso una pelle di lupo grigio e un elmo di pelle di martora (tutto combustibile per il racconto). Alla *vexata quaestio* della «Dolonia» ci guida ora l'edizione annotata – *Lettura di Omero: canto X dell'Illiade* (L'Epos, Palermo) – di Amalia Margherita Cirio, allieva di quel Carlo Gallavotti che ci ha lasciato fra l'altro un ottimo commento della *Poetica* di Aristotele. Con diligente e didattica applicazione la Cirio prima smonta tutte le obiezioni alla presunta «incoerenza» del libro, poi addirittura ribalta la tesi e ne dimostra il carattere strutturale e necessario, portando al suo mulino anche fonti iconografiche. Convincente è

l'atteggiamento non rigido, da tenere di fronte all'esegesi omerica antica (lo scolio galeotto come la filologia peripatetica...). Ad Aristotele e all'esegesi antica, verrebbe da dire, bisogna prestare un orecchio fine, nel caso di un'allieva di Gallavotti, *et pour cause*.
ottobre 1999

3. Samuel Butler omerista pompier

Nei suoi taccuini Samuel Butler (1835-1902) confessava che in fondo, se Schliemann aveva disseppellito Troia, lui «non meno sicuramente» aveva disseppellito Scheria, la terra dei Feaci: non Corfù, come credevano già gli antichi, ma Trapani; non scavando, ma «identificando». Ogni estate un *journey* in Sicilia con in mano l'*Odissea* da lui stesso tradotta, carte topografiche, rilevazioni, bollettini del mare; e tornato a Londra, test da sottoporre alle amiche nei salotti, perché persino dalla psicologia femminile delle contemporanee Butler si aspettava prove per la sua incredibile scoperta: non fu Omero a scrivere l'*Odissea*, ma una donna! *The Authoress of the Odyssey*, il saggio dove infine nel 1897 raccolse i risultati delle sue fatiche di scout molto zelante, è un libro a tesi così ottuso e farneticante da far impallidire l'ingenuità preromantica di quei classicisti che nel Settecento viaggiavano nel Mediterraneo per leggere l'*Iliade* e l'*Odissea* nei luoghi dove Achille aveva combattuto e Ulisse viaggiato. Ma Butler – dopo aver confutato Darwin e la resurrezione di Cristo, come ricorda Donata Aphel – ora intendeva smascherare le miopie dei filologi sessisti: in fondo bastava una semplice ascesa sul colle di Erice per riconoscere la Scheria feace, «la penisola falcata che si proietta sul mare, i due porti ai lati, la stretta entrata fra le paludi». E grazie al suo fiuto davvero degno del contemporaneo Sherlock Holmes, ecco l'intero set omerico traslocare armi e bagagli né più né meno che a Trapani, e pure Itaca identificata nei paraggi, e tutto un contro-documentare e uno sciorinare uova di Colombo (ma sempre con giochi di prestigio buffi e molte tirate per i capelli). Dal diario del suo compagno di viaggi Henry Festing Jones (in appendice a

quest'edizione) apprendiamo poi che Butler scattava foto, per esempio ai nativi del monte Erice, dunque – secondo lui – discendenti dei Ciclopi, perché la loro faccia rotonda inverava la sua tesi etimologica: Ciclope vuol dire «uomo dal viso tondo», non «da un solo occhio». Con simili aggiustamenti, alla fine tutto quadra e si può persino indicare l'esatto punto in cui Nausicaa ha fatto il bucato. Ma tutto questo agitarsi frenetico *contra doxam* è più che altro una campagna di sostegno alla tesi della misteriosa autrice, evidentemente rimasta nascosta per secoli dietro Omero: una signorina non sposata – precisa Butler – vissuta a Trapani fra il 1050 e il 1000 a.C. (forse la stessa Nausicaa). «E chi non vorrebbe scambiare un vecchio cieco con una bella fanciulla?» scrisse maliziosamente Mario Praz recensendo nel '68 il libro (però ammesso che non fosse «bassa e brutta»). Dal canto suo Butler, come ogni cambio di sesso esige, ha fatto molta attenzione ai particolari; e mentre gli studiosi dell'*Odissea* incrociavano i ferri schierandosi dietro le risorgimentali etichette di «separatisti» e «unitaristi», lui, da buon outsider passava con una spugna sia sulla nobile tradizione omerista inglese del Settecento (il grande Bentley, il Pope saggista e traduttore, lo scozzese Blackwell), sia sulle importanti acquisizioni dei contemporanei. E se a Berlino Adolph Kirchoff, discepolo di Karl Lachmann, studiava molto seriamente la «genesì» del poema, Butler preferiva dedicarsi per esempio a smascherare Penelope – la cui devozione virtuosa a Ulisse e la cui resistenza a un gran numero di uomini non sarebbero accettabili «se non per il desiderio di esaltare il proprio sesso» da parte di una donna – e a far combaciare le singole tessere della meticolosa ricostruzione trapanese. Quella sua cura per i particolari si specchia nelle scene di vita pompeiane e tardoimperiali dipinte negli stessi anni da Alma-Tadema: l'ossessiva caccia al dettaglio dello stile «pompiere», in Butler si traduce nell'ambizione ridicola di ricollocare esattamente ogni cosa a suo posto, per filo e per segno, col testo a fronte (sempre la lettera contro la tradizione). Il risultato è una fanta-Odissea da lettrici petulanti e signorini vittoriani: più risotto letterario che arrosto, più fumo che genio, e a ogni riga, chiacchiere amene vendute come prove e quelli che noi

chiameremmo psicologismi, come il prendere manifestazioni di *langue* come dei fatti di *parole*. Ora *L'autrice dell'Odissea* torna in italiano (a cura di Donata Aphel, Edizioni dell'Altana), e invece del fervorino per niente ironico di Dario Sabbatucci (prefazione) era meglio ripubblicare quella recensione garbata e tagliente di Praz, che non prendeva di petto Butler (pur dovendo rispettare l'autore di *Erewhon* e *Così muore la carne*), ma «in giro» sì. Specialmente oggi poi, che lo spettro del sensazionalismo si aggira fra noi con le varie Atene nere e le folgoranti Ultime Notizie di comparatisti e antropologi: per cui la Cena di Trimalcione in realtà sarebbe una parodia dell'Ultima Cena e la Villa dei Misteri in realtà rappresenta un banchetto nuziale. E niente è mai stato capito come adesso...
settembre 1998

SOLONE

4. Il superlegislatore elegiaco

A prima vista sorprende, considerando di quale gloria gode fin dall'antichità, e di quali testimoni (Aristotele, Diogene Laerzio, Plutarco...) che tra i filologi oggi ci si adoperi per ridare a Solone quel che è di Solone. Vissuto tra la seconda metà del VII secolo a.C. e la prima metà del VI, fu arconte in Atene e soprattutto riformatore politico-istituzionale; e la nuova legislazione costituzionale-economica ateniese (*nomothésía*), basata sulla cancellazione dei debiti, sull'abolizione della schiavitù per debiti e sulla svalutazione della moneta, gli valse – con Licurgo – la palma del più famoso legislatore arcaico. Anche senza aver mai incrociato il suo busto barbato marmoreo in una galleria dei vip greco-romani o nel gabinetto fisiognomico del professor Zanker, chi non ricorda di aver letto o almeno sentito parlare del suo incontro erodoteo (favoloso) con Creso, nella reggia di Sardi (dimmi, chi è l'uomo più felice della terra?), e Solone a fargli da «specchio» che dice la verità e non asseconda le sue brame, anzi lo spiazza e lo irride? O del club

dei Sette Sapienti dell'antichità, intellettuali di Stato provenienti da varie città del mondo greco, che ogni tanto si radunavano a Delfi o a Corinto «per uno scambio di idee»? Solone c'era. Egli entra subito nel canone, però la chiara fama del legislatore e appunto del saggio da molto presto ha finito per oscurare le ragioni e i meriti del poeta (l'universo della *pólis* e dei cittadini, i crateri simposiali, le conversazioni a tavola): solida morale e gnomica, performativa, persino allontanata non dalle Muse ma da una certa ispirazione alla Omero e alla Esiodo... Perciò quasi c'era bisogno di una fresca messa a punto di questo organismo poetico mutilato dalla trasmissione e drammaticamente frammentario (lo leggiamo in superstiti striscioline), ma tutt'altro che secondario per tecnica e ampiezza degli orizzonti tematici. Così ci dicono, con un certo fervore da *fans*, gli editor del ricco volumetto Bur Classici dedicato appunto ai *Frammenti dell'opera poetica* di Solone (a cura di Maria Noussia, con una premessa di Herwig Maehler, suo *supervisor* all'University College of London, traduzione di Marco Fantuzzi). Sotto le orme gigantesche del politico e del saggio assoluto, si può rintracciare e rilanciare questo identikit: esponente di primo piano della grande lirica greca arcaica. Anzi, Solone è per così dire all'inizio della tradizione poetica attica: un «ecista» – lo definisce con bella metafora grecizzante la curatrice – «che si confronta con la tradizione microasiatica» (dunque prevalentemente di colore ionico)... E non è tutto. Per la serie «Solone poeta del suo tempo» vengono precisamente analizzate tutte le possibili commesure, e il commento – insolitamente ampio per un'edizione popolare – sarà in grado di soddisfare anche gli specialisti, come promette il serrato introito di Maehler: «Solone fornisce la prima lezione modello di teoria politica mai formulata in greco». Una radicale, rinnovata analisi linguistica e stilistica dei suoi distici elegiaci, considerati finora piuttosto convenzionali, rivela che la ricezione del patrimonio epico tradizionale è ben metabolizzata, con un tasso di consapevolezza *poietica* insospettabile, e con sorprendenti «adattamenti e sviluppi di concetti omerici ed esiodei». Rileggere Solone, allora? Vi spiccano categorie civiche – come questa, dal carme 1: «Ricchezze desidero averne, ma essermele procurate

ingiustamente / non lo voglio: in ogni caso, poi, giustizia arriva...» – da Sapiente antico che si preoccupa della reputazione, della crisi della città, e teme e combatte l'avidità e la tracotanza dei nobili. Ma nei suoi versi a tavola (torte e focacce da sgranocchiare come dessert) ci s'imbatte anche, più esistenzialmente, nella celebrazione del *makarismós*, o magari (come nel frammento 26, testimoniato da Diogene Laerzio) in questa celebre risposta a Mimnermo che voleva morire non più che sessantenne: «Possa a ottant'anni cogliermi destino di morte», ribatte. Così la vecchiaia diventa icastica, e imparabile come uno *smash*. maggio 2001

PINDARO

5. *Fantasmagorica Olimpia*

Più che di «voli» – citati senza contezza, persino da improvvisati oratori – i filologi che attendono a Pindaro preferiscono occuparsi di problemi: unità e struttura logica dei componimenti – ardui, ribollenti, fluviali, come suggerisce una nota immagine oraziana – tenendosi lontani da luoghi comuni e durevoli imprecisioni. Praticare un certo *aplomb* concettuale ed espressivo giova anche quando ci si applica a edizioni più divulgative, come dimostra quella recente delle *Olimpiche* (Bur Poesia, testo greco a fronte, a cura di Franco Ferrari). Molto informata e controllata. Poesia encomiastica, lirica corale del V secolo in dialetto per lo più dorico, odi a struttura triadica: queste sono le coordinate da manuale. E l'impatto con la poesia? Attenzione. Per esempio, valido per lettori scolastici e lettori comuni: non bisogna tralasciare l'aspetto della esecuzione del testo (dimensione performativa) e – oggi – della sua lettura. Scritta su commissione per celebrare i giovani aristocratici vincitori nelle discipline sportive (ode epinicia, letteralmente «per la vittoria»), per noi quella poesia, che leggiamo in eleganti caratteri a stampa, impaginata in dotte edizioni critiche, è un po' come lo *script* di una perduta rappresentazione «multimediale» (coro, musica, danze), guidata da un direttore artistico.

Celebrazioni fastose, in cui l'arte poetica si appropria dei dati oggettivi, li plasma e li riplasma... A questo proposito Ferrari parla, con efficace conio, di «composita fantasmagoria», in cui Pindaro metabolizza i referenti oggettivi: cenni tecnici sulla gara e sulla vittoria, elogio del vincitore e via via, a cerchi concentrici, della sua famiglia, della sua città, ruolo del poeta, amicizia e ospitalità col festeggiato, preghiera agli dèi... Dietro alla tecnica, il repertorio tematico-espressivo e un sistema di valori fissato da tenace tradizione aristocratica: lo sport era praticato dai ricchi (quanti tiranni e potenti sono destinatari e sponsor della impetuosa vena del tebano). Poesia e *performance*, dunque, non improvvisazione! Come ben sa chiunque si occupi di committenza artistica (non solo in ambito poetico), l'assegnazione del tema, e l'istituto del genere sono un filtro tutt'altro che narcotizzante per il discorso del poeta. Ferrari dimostra come Pindaro sia abile nel selezionare non solo spicchi inediti dell'enciclopedia mitica, ma anche «aspetti legati alle aspirazioni interiori del suo tempo»: egli è «l'esploratore di zone ancora oscure della condizione umana e del cangiante rapporto che intercorre tra gli "effimeri" e gli dèi». Per quest'edizione per tutti Ferrari ha allestito una piccola vetrina dei pareri critici: colpisce tra gli altri la pagina dell'arcigno Wilamowitz, estratta dal suo *Pindaros* uscito a Berlino nel 1922. Per rappresentare il poeta vecchio, ormai sorpassato dalla nuova poetica, il principe dei filologi se lo raffigura *demodé* persino nell'acconciatura: «Si può ben credere che egli avrebbe fatto in mezzo agli Ateniesi la medesima impressione, col suo codino, di un funzionario in congedo del tempo di Federico il Grande in mezzo alla gioventù del 1820. Internamente il tempo era davvero cambiato». Anche la filologia, nel frattempo, si è laicizzata.

giugno 1998

IBICO

6. *Non solo ragazzi*

Dopo un trentennio insieme ad Alcmane e Stesicoro nella bianca

collana Einaudi (a formare il celebre trio della lirica corale tradotto da Filippo Maria Pontani), ora il reggino Ibico (VI sec. a.C.) si gode un'edizione tutta sua, curata da Eleonora Cavallini per la piccola, agguerrita casa editrice leccese Argo: *Nel giardino delle Vergini* riproduce e traduce, secondo il testo oxoniense recentemente stabilito da Malcolm Davies, i frammenti superstiti di una raccolta in gran parte perduta. Su di essa pesa (a cominciare da Cicerone) l'ipoteca tematica della critica antica: Ibico «oltremodo folle d'amore per i ragazzi» (lessico bizantino Suda), al punto che in un suo noto saggio Kenneth Dover ha parlato per lui di «omosessualizzazione del mito». Ma la sua poesia non è solo *paidikà* (carmi erotici per giovinetti): oltre i molti *blanks* della pagina s'indovinano altri generi letterari, encomi e probabilmente epinici e ditirambi. Per molto tempo si è creduto a un curriculum a due facce: Ibico sarebbe passato «da una produzione di stampo epico-lirico a una encomiastica e soprattutto erotica». Sulla scia di Bruno Gentili, la Cavallini opta piuttosto per una prospettiva sincronica, in cui funzione del destinatario e occasione compositiva avranno di volta in volta attivato generi e stili diversi. Da questa angolatura è bene leggere anche l'atteggiamento di Ibico riguardo al repertorio tematico: per esempio, nel primo frammento, quella specie di *recusatio* della guerra di Troia, che è la testimonianza più antica di un modo raffinato di fare metapoesia, selezionando – del mito – registri e vicende in funzione programmatica. maggio 1998

HERMANN FRÄNKEL

7. *Arcaici in America*

«Extra Gottingam non est vita; si est vita, non est ita». Nel ricordo di Giorgio Pasquali reduce, l'apodittica epigrafe sulla porta della birreria nei sotterranei «della gotica casa di città». A Gottinga, glorioso centro dello scienza e dello spirito tedeschi – dai fratelli Grimm comparatisti ai grandi filologi – fece le sue bevute di birra il

dottorando, poi professore, Hermann Fränkel: è forse lui «l'ebreo berlinese di vecchia famiglia coltissima» col quale si trovava Pasquali quando ebbe la notizia dell'assassinio dell'arciduca d'Austria? Dopo una brillante carriera di filologo classico in America, Fränkel sarebbe morto quasi novantenne in California. In un certo senso egli rivive, ora che, dopo Albin Lesky e Richard Heinze, anche la sua fortunata *Poesia e filosofia della Grecia antica* si può finalmente leggere in italiano nella «Collezione testi e studi» del Mulino, a cura di Carlo Gentili. È, in pratica, una storia della letteratura greca arcaica – da Omero a Pindaro – per specialisti e lettori colti, ai quali i numerosi testi analizzati sono offerti in traduzione. Questo lavoro di ottima sintesi resta valido nonostante l'inevitabile invecchiamento di alcuni rami: uscito per la prima volta nel 1951 a New York (ma in tedesco!), in anni di rifondazione teorica e metodologica delle discipline classiche, ebbe poi altre due fortunate edizioni. Le opere letterarie e filosofiche vi sono utilizzate come «documenti del tempo» attraverso i quali si può «cogliere lo specifico modo di pensare dell'epoca nella sua essenza e seguirlo nel suo mutamento storico...». La principale novità del saggio era costituita dall'affronto della cultura letteraria arcaica come sistema in sé compiuto, coerente: sganciato dall'ideologica e forzata lettura fatta dal punto di vista dell'«apogeo», cioè dell'età classica. luglio 1997

II

Pianto greco

ESCHILO

1. *Pasolini e la rinascita dell'Eschilo italiano*

Se la grandezza di Eschilo consiste nel suscitare problemi continui – come ha scritto Umberto Albini nel suo libro sul teatro classico di Atene, rivisitato «con occhio contemporaneo»: «È un materiale senza fine, il suo, su cui ci si può esprimere in un senso o nell'altro e da cui si è sollecitati a schierarsi su posizioni opposte» – è a partire dalla cultura di fine anni Cinquanta che in Italia una serie di nuove letture tra filologia e rivisitazione moderna (o contro certa filologia di regime) felicemente imprime al capostipite della tragedia antica una svolta, se non addirittura una frattura, inizialmente anche molto ideologica, alla luce del sole. La data-evento potrebbe essere il 1960, *Orestade* di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani al teatro di Siracusa. Certo, più tardi sarebbero venute nuove angolature contemporanee così acute da fare epoca: per esempio l'*Orestea* di Luca Ronconi (Spoleto 1971) o quella di Peter Stein (Ostia 1981, con una riedizione russa poi vista anche a Gibellina nel 1995); oppure la rivisitazione femminista di Peter Hall (Londra 1981), con quell'Apollo maschilista a perseguitare Cassandra; e, per limitarci a quelle italiane, le nuove traduzioni: ancora *Orestea*, di Filippo Maria Pontani (1968) e Raffaele Cantarella (1973), e alla fine degli anni Settanta le *Coefore* del Novissimo – recidivo sui classici antichi – Edoardo Sanguineti e il tutto Eschilo di Ezio Savino... Ma poiché c'è di mezzo Pasolini

traduttore e «antichista» (col tempo smontato, come traduttore e come antichista, proprio dai grecisti), e la questione marxismo-mondo antico ha raggiunto decisamente la temperatura di fusione, è su quell'*Orestide* allestita da Gassman e Lucignani, con le scene e i costumi di Teo Otto e il balletto etnico di Mathilda Beauvoir, che si può conficcare se non la bandierina di un nuovo Eschilo italiano almeno il termometro capace di segnare una lettura in controtendenza, molto politica e concettuale (un *quid* naturalmente sono le *Eumenidi*, terzo stadio della trilogia, con l'invenzione finale dell'Areopago, primo tribunale democratico dell'umanità), dunque antiretorica e anticlassicista; non va certo in soffitta il classico binomio di Bruno Snell (Eschilo «terrore e azione») ma s'è affacciato Bachofen, e c'è Benjamin... (Tutti gli spiegamenti e le ragioni in campo sono analizzati con equilibrio nella *Grecia secondo Pasolini* di Massimo Fusillo, La Nuova Italia 1996). E c'è soprattutto – come testimonia un lungo estratto uscito sul ricco «Quaderno del teatro popolare italiano» (Einaudi) dedicato a quell'allestimento siracusano di Eschilo – George Thomson, filologo classico marxista incline all'etnologia sociale (ed ecco perché Eschilo, il «primordiale»), autore di una monografia eschilea (1941) tradotta sempre da Einaudi; molti anni dopo persino un marxista come Vincenzo Di Benedetto, subentrato in quel catalogo per influenza e autorevolezza, avrebbe ammesso: «Fu importante, nel suo dichiarato marxismo, per un'azione provocatoria nei confronti di certa cultura accademica e per l'uso di un vasto materiale antropologico, ma le sue analisi "marxiste" del Prometeo e dell'*Oresteia* non convincono». Quando su richiesta di Gassman, «in pochi mesi» e «del tutto impreparato», Pasolini si avventa sull'*Oresteia* «come un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo», ci sono – di fatto però poco consultate – le versioni italiane di Mario Untersteiner (1946-47) e, solo per l'*Oresteia*, Manara Valgimigli (1948) e Leone Traverso (1949), mentre al «Millennio» di Carlo Carena (1956) Pasolini non fa cenno. È ormai ora di mettere in naftalina invece i paludati Etori cari al vecchio classicismo (Ettore Romagnoli, 1921-22; Ettore Bignone,

1939), che hanno monopolizzato abbastanza la scuola, la divulgazione, e anche gli allestimenti dell'Inda di Siracusa – con le scene di Duilio Cambellotti e le coreografie tedesche – come Ranuccio Bianchi Bandinelli ribadisce a lettere di fuoco in un commento a margine, scritto per quello stesso «Quaderno»: basta con quelle rappresentazioni «basate sopra una concezione in gran parte retorica e falsa del teatro antico e dell'antichità...». Però non si tratta «soltanto di una "questione di parrocchia" nella scelta dei traduttori, degli allestitori e dei registi...»: è il 1960, e «la moderna cultura italiana non ha elaborato nessuna visione propria del mondo greco antico». Anche per questa combustione politica quell'*Orestide*, su cui certo pesa la personalissima e teatrale versione di Pasolini resa «con allocuzione bassa» nell'italiano delle *Ceneri di Gramsci*, rimane abbastanza accesa, a indicare una nuova stagione italiana della ricezione dell'antico: non soltanto del terribile Eschilo. settembre 2001

SOFOCLE

2. Eduard Fraenkel, un Aiace alla Sapienza

Anche se il segno eroizzante, muscoloso, del romano Duilio Cambellotti dalla locandina è finito ancora una volta su una copertina della collana, *nell'Aiace* di Sofocle tradotto per la Marsilio da Maria Grazia Ciani e annotato da Sabina Mazzoldi, davvero poco è rimasto di quello rappresentato al Teatro greco di Siracusa nel 1939, con le scene di Pietro Aschieri, le musiche e i cori di Riccardo Zandonai, e, tra gli interpreti della compagnia del Teatro Eliseo, Andreina Pagnani, Gino Cervi, Rina Morelli, Paolo Stoppa. Soprattutto resta irrimediabilmente lontana, sullo sfondo fiammeggiante e turgido di un neoclassicismo di regime, la traduzione allora recente dello svagato Ettore Bignone... Invece quasi trent'anni dopo, nel 1967 (ma nelle aule della Sapienza), che miracolo didattico per una ventina di *happy fews* quell'*Aiace*

sottoposto alla filologia umanistica, molto antidecadentista, del grande Eduard Fraenkel, in uno dei famosi seminari romani; e quante tracce ha lasciato, buone ancora oggi. (La «scuola», in questi casi, è quasi tutto: e anche se la critica del testo e l'esegesi fanno progressi, si impara più dall'errore di un maestro che da una correzione di cranio molto più piccolo.) Come scrisse nell'*Obituary* Sebastiano Timpanaro, Fraenkel (1889-1970) era l'ultimo rappresentante della gloriosa filologia wilamowitziana (non era cresciuto a Gottinga alla scuola geniale di Leo?). E «Sofocle è stato per lui l'amore giovanile degli anni della sua fervida vecchiaia», come ha ricordato Luigi Enrico Rossi, che partecipò a quel ciclo di lezioni – sempre dalle 16 in punto (senza quarto d'ora accademico) alle 18 – e ancora oggi a Roma le ricordano come eventi (la sera, magari, tutti in trattoria a Campo Marzio): 1966, *Acarnesi* di Aristofane; 1967, *Aiace*; 1968, *Filottete* di Sofocle (nonostante le occupazioni studentesche: che peripezie per far lezione); 1969, *Uccelli* di Aristofane, con due memorabili – è la parola – sedute finali di quella che Fraenkel chiamava «lirica mista», cioè «la lettura metrica in tono recitativo sostenuto dai brani lirici...» (Rossi). E *Aiace*, l'eroe sconfitto dal più duttile e moderno Odisseo, nella disputa per le armi di Achille? Quel vegliardo tedesco, alle prese con un testo così problematico (anche per le interpolazioni), in aula non si risparmiò, affrontando di dritto e di rovescio problemi critico-testuali come questioni di lingua e di stile, la microgenesi come la macro. Muore con *Aiace* suicida la virtù eroica dei tempi antichi, ben nota a Sofocle «allievo di Omero»: «Le idee omeriche» disse Fraenkel «sono sempre presenti come la Bibbia per Dante. *De Sophocle Homeri discipulo* è il lavoro che vorrei fare, ma una vita non basterebbe...». Non bastò. settembre 1999

EURIPIDE

3. *Alceste*, la donna che visse due volte

Molte letture e varianti antiche ha avuto la vicenda di *Alceste*, la

donna che visse due volte grazie a Eracle (più fortunata di Euridice!) dopo essere morta al posto del marito Admeto, re di Tessaglia, e, tra l'altro, un florido filone folklorico-popolare e anche molti rifacimenti moderni (Gluck, Alfieri, Hofmannsthal, Savinio). Spiccano per la chiave razionalizzante le interpretazioni di Palefato – storico e grammatico greco vissuto intorno alla fine del IV secolo a.C. – e Plutarco (*Sull'amore*): «Eracle, esperto in medicina, intervenne a salvare Alceste quando la donna era in condizioni disperate, per fare cosa grata ad Admeto, il quale, se da una parte amava la moglie, dall'altra era l'amato di Eracle» (con una storia così radicale e commovente, contrassegnata da un sacrificio eroico alla von Trier, non ci dobbiamo stupire di trovare versioni che appaiono irriverenti e persino maliziose...). Ma con tutto il rispetto, le mani protese avanti («Sono consapevole che la mia ignoranza dei codici di scrittura classici mi ha fatto perdere molte valenze semantiche presenti solo nell'originale») e l'insofferenza sorniona («I grandi classici della letteratura non hanno bisogno di pesanti addobbi retorici per risaltare nel loro splendore originario») non sembrano sufficienti a mettere al riparo Abraham B. Yehoshua da qualche scivolone nella sua interpretazione un po' troppo *international* dell'*Alceste* più famosa ed esemplare, quella di Euripide, offerta nel corso di un ciclo di lezioni su *Il contesto morale dell'opera letteraria* da poco tradotto da Einaudi (*Il potere terribile di una piccola colpa*): che atteggiamento assumere da moderni – si chiede – di fronte alla tesi «temeraria» e antifemminista di un Euripide che però alla fine riesce a farci «immedesimare con i suoi personaggi», anche quelli odiosi, come il marito salvato dalla moglie? A instillare qualche dubbio basterebbe il fatto che il commento di Yehoshua alle ultime parole di Admeto, sulle quali la sua lezione si apre e si chiude, risulta viziato da una cattiva comprensione del testo: scampata la propria morte e riavuta miracolosamente risuscitata la diletta Alceste, Admeto – osserva lo scrittore israeliano – «non dice, al momento della sua salvezza, "Che gran fortuna mi è capitata"... bensì dichiara spudoratamente: "non negherò di essere felice". Cioè, non solo non si rammarica del proprio gesto, ma addirittura se ne vanta». Ma questa opposizione

fortuna/felicità risulta arbitraria, perché in realtà, stando alle parole impiegate da Euripide, la «scandalosa» felicità di Admeto sarà da intendersi come riconquistata prosperità, come conseguita buona sorte, cioè non in senso psicologico. E infatti anche nell'ultima, spigliata traduzione italiana dell'*Alcesti* (uscita con testo a fronte da Marsilio) Davide Susanetti rende giustamente così: «Ora la mia vita è cambiata, ha preso un corso migliore. Non lo nego: sono un uomo fortunato». Ora, nell'affrontare le ambiguità strutturali storiche di questo testo (a cominciare dal dilemma di genere: tragedia o dramma satiresco?), l'ampio commento allegato a quest'edizione punta soprattutto al tema «amore di coppia di fronte allo scandalo di una "morte per procura"», guardando all'arredo di Euripide come a una specie di ossessione spettacolare: sontuoso apparato funebre-coniugale (letto/lutto), con tipico *kósmos* del morente, Alcesti che si cambia e fa toilette prima di andare a morire (come un guerriero omerico veste l'armatura prima di esaltarsi nell'*aristìa*). Una lettura antropologica che marca la trentennale distanza dall'Euripide marxista di Di Benedetto, tutto «teatro e società». febbraio 2001

4. *Eracle, Elena, Medea: canone sottosopra*

Seminascosto nell'orgoglioso catalogo delle sue imprese erotiche (*Iliade*, XIV libro), l'amplesso di Zeus con la mortale Alcmena era di quelli destinati a modificare le sorti del mondo: una notte speciale, più lunga del solito (addirittura tre volte tanto, secondo Diodoro Siculo) per generare Eracle, il campione delle virtù umane che con le sue fatiche avrebbe ripulito la terra dai mostri. Quando arriva sulla scena di Euripide (480-406 a.C.), Eracle – dopo un'esistenza letteraria nei testi di Omero, di Esiodo, di Pindaro – gode di una mitografia ancora sostanzialmente compatta; ora lo attende però una svolta ideologica nella sua carriera eroica: complici gli spettatori stupiti (e oggi, se possibile, lettori altrettanto competenti), Euripide opera infatti un'autentica manipolazione genetica, selezionando il materiale mitico disponibile e così Eracle non risulta più concepito solo dal falso Anfitrione (cioè da Zeus),

ma contemporaneamente anche da quello vero, il marito di Alcmena. Dei due padri, quello celeste è assente, lontano: di fronte al dramma che si consuma laggiù, sulla scena euripidea, resta inattivo. Anfitrione invece è ben presente, con la sua umanità e la sua *pietas*: spettatori e lettori possono apprezzarne il comportamento esemplare. E su di lui cadrà infine «la scelta di Eracle», come la chiama Maria Serena Mirto nell'introduzione all'*Eracle* da lei stessa tradotto e commentato per la Bur (testo greco a fronte). Tornato dall'Ade in tempo per salvare la moglie Megara e i figli piccoli, Eracle viene travolto dalla gelosia di Hera (questa sì, canonica!): la cieca follia lo «costringe» a uccidere moglie e figli senza riconoscerli. Quando riprende coscienza, più che mai umano, si ritrova sull'abisso del rimorso, in mezzo a corpi dilaniati e il suo destino ben noto è ormai svanito. A questo punto il dramma ha già tracciato una parabola inversa a quella convenzionale. Salvato dall'amico Teseo e dal vecchio padre, ora Eracle potrà definitivamente scegliersi la propria discendenza umana, e rinnegare quella divina. Ma quest'opera teatrale mette in scena anche una crisi drammaturgica: stravolto il canone, occorre a Euripide una nuova «forma del testo», un nuovo vettore di senso. Per ribaltare la tradizionale prospettiva encomiastica che canta il destino dell'eroe benefattore dell'umanità, ha bisogno di un adeguato mezzo espressivo: come fa notare la Mirto, la novità delle sequenze sceniche e dei registri fa trapelare quasi il disagio di chi sta definendo *in progress* un nuovo spazio drammatico. E non solo qui, come vedremo. «Per le altre donne la bellezza è una fortuna, per me è stata la rovina.» Tutti conoscono il destino di Elena, moglie di Menelao. Ma nelle mani di Euripide, sottoposto a sperimentazione scenica e rielaborazione, anche il *curriculum vitae* mitologicamente più certo si smonta. Il testo sublime e ironico dell'*Elena* (412 a.C.) è appena uscito in una nuova versione a cura di Massimo Fusillo (Rizzoli-Bur), lucidamente tagliata sugli aspetti tecnici e ideologici, decisivi per comprendere la cifra del teatro euripideo (e le parodie che ne ha fatto Aristofane, per esempio). Anche qui c'è un rovesciamento del canone: Elena, l'omerica «cagna perversa e abominevole» che ha causato la sanguinosa

guerra durata dieci anni, in realtà non è mai andata a Troia! Quella rapita da Paride era un fantasma, un *éidolon*, perfettamente somigliante. La vera Elena, nascosta in Egitto presso il re Proteo per 17 anni, non ha tradito la sua fedeltà a Menelao. Ora che l'arrogante Teoclimeno – il figlio del re defunto – la insidia, ecco l'inatteso arrivo proprio di Menelao, a insaputa l'uno dell'altra. Con colpi di scena e astuzie, il dramma si scioglierà felicemente in un finale anticipatore del genere «romanzo ellenistico». Euripide ha costruito una specie di tragedia romanzesca, la cui forma drammaturgica può essere accostata al moderno melodramma. Sul tema del doppio è focalizzata l'interpretazione avanzata da Fusillo: c'è una doppia Elena a livello dell'intreccio, ma soprattutto una duplicazione assiologica, che mette a tema coppie concettuali oppositive: nome/identità, essenza/fama, percezione /cognizione. E in gioco cioè una crisi del sistema di conoscenza («scacco gnoseologico» è la brillante didascalia di Fusillo a uno dei momenti-chiave del dramma, la reazione dell'ignaro Menelao alla notizia che sua moglie si trova proprio lì dove lui ha fatto naufragio). L'*Elena* è un dramma di difficile classificazione, una specie di «commedia filosofica» dalle forme aperte, sperimentali, che costringe il coro, per esempio, a uscire dall'orchestra e poi a rientrarvi, consentendo un doppio prologo; e obbliga Menelao, l'eversore di Troia, a comparire con gli stracci addosso e poi a essere scacciato come un pezzente: una degradazione rivoluzionaria per le categorie rappresentative antiche. Se Eracle ha versato in scena il sangue dei propri figli, in tema di *Unheimlich* nessuno può competere col delitto di Medea. La creatura più euripidea, l'eroina più celebrata fa la parte del leone in questo revival editoriale. Due le edizioni recenti di *Medea*, con testo greco a fronte. Su quella curata per la Marsilio da Maria Grazia Ciani (con commento di Davide Susanetti) campeggia la figurina pasoliniana della Callas; e infatti la Ciani, a conclusione della sua lettura dell'orribile enigma (Medea da donna-mostro a donna divina) ripassa le successive esecuzioni del mito: la «Medea nera» di Seneca, quella «classica» di Corneille, quella «romantica» di Grillparzer, fino alle medee di Anouilh, di Alvaro e appunto di Pasolini. Più schierata l'edizione

Bur, con traduzione e appendice metrica di Ester Cerbo: la cura Vincenzo Di Benedetto, che prende le mosse dallo studio dello spazio scenico – oggetto dei suoi più recenti interessi – e propone una linea interpretativa fondata sostanzialmente sulla consapevolezza di Medea, contro la fuorviante categoria dell'ambiguo proposta da Jean-Pierre Vernant. Polemica aperta. Ora, una divergenza ermeneutica di fronte a un testo antico è solo una delle molte spie – più o meno visibili – di quell'incessante lavoro critico che anche un'edizione divulgativa in qualche modo condensa e seleziona. Molta virtù, o molta trascuratezza, spesso si annidano nella scelta del testo da stampare a fronte: così, per esempio, se la Mirto e la Ciani adottano quello oxoniense di James Diggle, Di Benedetto – che opta invece per la recentissima edizione teubneriana di Henry van Looy – rimprovera proprio a Diggle un'eccessiva disivoltura nel congetturare; e analogo risulta il giudizio di Fusillo (che preferisce il testo teubneriano della Alt). È un dibattito critico inusuale per il fragile guscio di un tascabile, ma anche così si può contribuire alla definitiva demolizione di quel muro di Berlino che ancora tiene separate l'esecuzione teatrale filologica di un dramma antico e la sua rivisitazione moderna; un'edizione scolastica e quelle (proibite?) che danno il «piacere del testo». Ma come editare allora il mondo di Euripide, evitando che esso risulti così lontano da richiedere un dottorato in filologia greca o così vicino da poter addirittura suggerire soluzioni ai nostri conflitti di moderni? Come queste edizioni in fondo indicano, è un problema di messa a fuoco. Perduta la verginità dello sguardo, non ci resta che riscattare la nostra distanza attraverso la competenza epistemologica: anche se privati della partitura musicale (inestimabile!), noi «barbari» possiamo comprendere il teatro antico persino meglio degli spettatori ateniesi. Non parliamo greco, certo, ma nel frattempo abbiamo visto passare la Medea di Seneca, la Medea di Corneille, la Medea di Pasolini... ottobre 1997

5. Medea, un'eroina rashomonizzata

Secondo Ovidio, che vi passò gli ultimi anni in esilio, l'inhospitale Tomi fu chiamata così (dalla radice greca «taglio»), per ricordare il luogo in cui «una sorella tagliò a pezzi il corpo del fratello». Quella sorella era l'*impia* Medea. Stava fuggendo dalla casa paterna nella Colchide, insieme a Giasone, che grazie al suo aiuto aveva rubato il vello d'oro. Ormai braccata dal padre, il suo sguardo cadde sul fratello, che aveva con sé, ed ebbe l'illuminazione: lo uccise a sangue freddo con la spada, lo fece a pezzi e ne disperse le membra per i campi, per stornare l'inseguitore. Questo cortometraggio noir, raccolto nei *Tristia*, è una delle diverse elaborazioni del mito realizzate da Ovidio, che si è occupato di Medea a più riprese, all'interno di generi diversi, ogni volta affrontando un diverso segmento della sua storia infelice: eccola protagonista del VII libro delle *Metamorfosi* (dove incanta con le sue arti di maga), o – già sedotta e abbandonata ma ancora lontana dalla terribile vendetta euripidea – autrice di un'epistola metrica «eroide» al suo Giasone. Pochi ricordano però che delle Medee ovidiane ci manca soprattutto quella teatrale: l'unica tragedia scritta da Ovidio, di cui sono sopravvissuti soltanto due frammenti; una perdita inestimabile, se consideriamo la profondità «intertestuale», metaletteraria, che Ovidio è solito fornire ai suoi personaggi mitologici. Chi ha tempo e pazienza può leggere in proposito il brillante saggio di Steven Hinds pubblicato qualche anno fa sulla rivista «Md» («Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 30, 1993, Giardini, Pisa). Se montassimo in successione tutte le varianti antiche della saga di Medea, ne ricaveremmo uno straordinario Rashomon: ma come eguagliare la *Spannung* del racconto selezionato da Euripide, con i grandiosi monologhi che preparano l'orrendo infanticidio? Non c'è dubbio che nella nostra immaginazione, e anche nella ricezione teatrale più colta, il mito di Medea è soprattutto quello fissato dalla tragedia euripidea, presentata ad Atene nel 431 a.C. Un autentico testo-modello, costellato di magniloquenti monologhi, che mette in scena il lacerante dramma della donna tradita la quale, per punire l'uomo

cui ha consegnato se stessa, progetta una strage, culminante con l'uccisione dei figli. Molte le traduzioni italiane disponibili, per esempio quella di Raffaele Cantarella (nel «Meridiano» Mondadori dei *Tragici greci*), oppure la classica di Manara Valgimigli, ristampata nella Bur (a cura di Franco Ferrari). Utilissime osservazioni tecniche sulla messa in scena (e abbondante bibliografia) nel recentissimo *La tragedia sulla scena* di Vincenzo Di Benedetto ed Enrico Medda (Einaudi), dedicato all'analisi della «componente visiva» delle tragedie greche del V secolo a.C. Al canone di Euripide, Seneca tragico apporta due variazioni strutturali: elimina dal cast il re di Atene Egeo (puntello esterno al progetto distruttivo di Medea) e muta sesso al coro, che ora è maschile, e non simpatizza con Medea, anzi la condanna. Ne esce una Medea radicalizzata nel suo destino e nel suo sinistro proposito, che contravviene scenicamente, fra l'altro, al precetto oraziano di non trucidare i figli *coram populo* (la *Medea* di Seneca è tradotta da Vico Faggi all'interno del «Millennio» Einaudi, *Tragedie*, e da Giovanni Viansino per gli Oscar Mondadori). Ma prima di insanguinare le scene, Medea è stata giovinetta nella Colchide: lì un giorno era giunto lo straniero sulla nave Argo alla ricerca del vello d'oro. Il racconto straordinario dell'innamoramento, divampato come un fuoco, lo troviamo nell'épos modernissimo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (da leggere preferibilmente nella traduzione di Guido Paduano per la Bur). Sfigurata da Eros, Medea vive prestissimo il suo primo drammatico conflitto: da una parte i valori del sistema familiare, tradizionale; dall'altra la trasgressione suggerita da una passione violentissima per l'eroe esotico. Un conflitto che, specialmente nella ricezione postmoderna, è stato letto anche in chiave etnico-culturale, «Greci vs barbari» (chi fosse interessato a questa prospettiva può inquadrarla leggendo il saggio di Wilfried Nippel *La costruzione dell'"altro"*, nel recentissimo *Noi e i Greci* a cura di Salvatore Settis, Einaudi; o quello di Mauro Moggi, *Straniero due volte: il barbaro e il mondo greco*, in *Lo straniero*, a cura di Maurizio Bettini, Laterza). Il lettore che si appassiona al racconto di Apollonio, oggi come allora, sa già come andrà a finire. E il testo, raffinatissimo, lo gratifica, disseminando segnali. Nella

scena dell'incontro decisivo tra i due, l'apparizione di Giasone è paragonata al sorgere sull'Oceano di Sirio, una stella «nitida e bella», ma foriera, secondo gli antichi, di sciagure: l'ombra lugubre dell'epilogo euripideo è all'opera. maggio 1997

6. *Fedra, ci penso io a dirglielo*

Molte, importanti e di ascendenza senecana le Fedre moderne (Garnier, Racine, Swinburne, d'Annunzio), ma quella di Euripide insolitamente vittorioso nell'agone del 428 a.C. è in realtà un (archetipico) *Ippolito*: il «figlio dell'Amazzone» e il figliastro per il quale – Teseo lontano – perdere la bussola. Respinta, Fedra si impicca, però dopo aver applicato il motivo biblico di Putifarre: incolpandolo cioè in una lettera di aver fatto lui l'*avance*. Il cadavere resta sulla scena con tra le mani la tavoletta che infama Ippolito (e ne causerà la morte)... Quello che noi leggiamo è il secondo *Ippolito* euripideo, detto anche «coronato» (dalla corona che egli porta in omaggio ad Artemide, alla quale è votatissimo), essendo purtroppo perduto il primo – il «velato» (a indicare probabilmente la ritrosia pudica di fronte alla profferta illecita) –, che sappiamo da Aristofane aver suscitato un certo scandalo; ma per essere autocensurato, questo non è certo un capolavoro di moralismo, anche se è sempre stato tirato da una parte e dall'altra come in un rubabandiera ideologico e interpretativo: con psicologismi (per esempio Max Pohlenz), anacronismi e anche neomoralismi (povero Ippolito però, che quando la nutrice – mediatrice solo euripidea – gli riferisce la «cosa», in uno dei tanti dizionari a buon mercato compilati da dieci anni in qua per avvicinare tutti alle letterature classiche è spillato con questa fototessera: «In luogo di sentirsi umanamente implicato, di comprendere quanto dolorante e angoscioso sia, pur nella colpa, il cuore di Fedra, esibisce la sua retta e cristallina ripugnanza, si ritrae con disgusto ed esprime la sua indignazione»). Si sa, con Medea l'intellettuale Fedra – e quindi l'*Ippolito* – è stata a lungo un campo d'osservazione privilegiato per sondare per esempio il presunto

irrazionalismo del razionalissimo Euripide: su questo problematico testo si sono accalorati gli animi, quelli del principe Wilamowitz (1880), che capeggerebbe la fazione «Fedra rósa dalla vergogna più che dal senso di colpa», dell'antropologo Eric Dodds (autore di un saggio-chiave come *Euripides the Irrationalist*, 1929), così combattuto infine dallo storicista Vincenzo Di Benedetto, di Albin Lesky, di Bruno Snell... Su alcuni versi in particolare, attenuata ma Snell fa ancora opinione: Fedra ha «letto» Socrate (e non solo lei, forse anche la nutrice filosofeggiante), ed Euripide polemizza a teatro col filosofo sul principio di virtù e conoscenza... La questione è riassunta ora per tutti nel saggio su *La rivelazione dell'eros*, con cui Guido Paduano interpreta – anche poggiando sugli studi raciniani di Francesco Orlando – e introduce il suo *Ippolito* di Euripide fresco di stampa (Bur-Rizzoli), basato con poche divergenze sul testo canonico di Barrett (Oxford 1964) e dialogante a piè di pagina con le altre principali Fedre, da Seneca a Marina Cvetaeva... Tra le puntualizzazioni critico-culturali, questa: non solo Fedra alla nutrice, ma Euripide agli Ateniesi del 428 a.C. svelava la realtà ignota e incontrollabile e trasgressiva dell'amore.

febbraio 2000

III

La commedia della vita

ARISTOFANE

1. *Il mondo alla rovescia delle Nuvole*

Se ci fosse un marketing della filologia *Le nuvole* di Aristofane sarebbero senz'altro da classificare come un prodotto «maturo»: tra i testi salvati dall'antichità è uno di quelli che per fama, importanza e utilizzazione hanno raggiunto un più avanzato e raffinato stadio di elaborazione interpretativa. Eppure, si sa, per quanto sufficientemente sviscerato e squadernato, un testo letterario è un bene di consumo riconvertibile, in grado di riservare sempre nuove sorprese al consumatore (anche in età moderna e contemporanea): talvolta basta spostare il punto di vista, interrogarlo da una diversa angolazione, per guadagnarlo a una più tersa messa a fuoco. In meno di sei anni solo in Italia sono uscite tre edizioni commentate delle *Nuvole*: da Marsilio nel '95, a cura di Fabio Turato; per la Fondazione Valla/Mondadori nel '96, a cura di Giulio Guidorizzi – autore di un commento prodigo di annotazioni sulla scenografia: arredi, maschere, costumi, effetti speciali – e con l'introduzione e la traduzione di Dario Del Corno; e adesso anche nella Bur, che da anni ha affidato a Guido Paduano la pubblicazione annotata delle commedie di Aristofane con testo a fronte; questa volta però il curatore è Alessandro Grilli, anche se il modello interpretativo (oltre che la scuola) rimane sostanzialmente lo stesso. Nella storia della critica, anche antica, centro di gravità della fortuna teatrale delle *Nuvole* è il personaggio-Socrate, e basta andare ai didascalici

Argumenta tramandati dai manoscritti per capire quale fosse il polo d'attrazione: nel VII per esempio si legge che «il dramma delle *Nuvole* è stato scritto appositamente contro il filosofo Socrate, per accusarlo di corrompere con le sue dottrine i giovani di Atene, poiché i comici hanno una certa ostilità contro i filosofi». Ma in quest'edizione «per tutti», per la quale ha rielaborato e ampliato a mo' di meditata introduzione un suo saggio «per pochi» di una decina d'anni fa, Grilli ha voluto scartare decisamente sia dalla «questione socratica» (condizionata in partenza da Platone, il quale tramandò a carico della reale condanna del filosofo proprio la commedia di Aristofane, rappresentata una prima volta nel 423 a.C.), sia dalle più recenti e sopra citate interpretazioni: Socrate, in termini narratologici, è un «adiuvante», non certo il protagonista della «fabula». La centralità drammaturgica è invece tutta di Strepsiade, il vecchio divorato dai debiti e braccato dai creditori a causa del figlio degenerare (Fidippide), che decide di iscriversi alla scuola intellettuale più *à la page* di Atene per risolvere, con l'ausilio dei sofisti specialisti, i suoi problemi (loro gli promettono che avrà ragione anche se avrà torto)... È lui, «il buffone», eroe sbagliato per la commedia (anzi, sottilmente strutturato come un antieroe, sottolinea Grilli), l'autentico bersaglio polemico del «conservatore» Aristofane. E dietro allo scontato, palese attacco ai *Nouveaux philosophes*, ambigui e fumosi, bisogna «cercare» perciò la satira contro l'Ateniese medio, finito dritto nella trappola della «nuova cultura». Chi è interessato al doppio fondo di questa straordinaria commedia-*valise* – tutta tessuta di un raffinatissimo scespiriano impianto polisemico – non ha che da mettere alla prova il nuovo bisturi del filologo. febbraio 2001

2. *Tesmoforiazuse*, *vaudeville con travestito*

Tesmoforiazuse di Aristofane, 411 a.C. Ad Atene si celebrano le Tesmoforie, la solenne festa agraria in onore di Demetra e Persefone-Kore vietata ai maschi e riservata alle donne (solo quelle «cittadine» però, figlie o mogli di un cittadino: escluse quindi

straniere e prostitute). Il vecchio misogino Euripide teme che le donne vogliano condannarlo a morte per ciò che nelle sue *pièces* ha scritto su di loro, e cerca un avvocato difensore da inviare in quel branco di scatenate. Chi meglio dell'effeminato Agatone, poeta tragico raffinato? Appare Agatone mollemente adagiato in abiti femminili su un letto mobile: lo spingono in scena – fa dire Aristofane a Euripide (mago delle macchine di scena) –, anzi propriamente lo «scarrucolano fuori», secondo un felice conio di Edoardo Sanguineti, che alla fine degli anni Settanta diede una traduzione scenica della commedia per l'allestimento genovese di Tonino Conte al Teatro della Tosse (*La festa delle donne*). E in effetti *Le Tesmoforiazuse* è commedia che plasma e riplasma il lessico, talvolta con acrobazie, insieme alle ardue sperimentazioni metrico-musicali che hanno reso insonne anche Wilamowitz, tra gli altri (Aristofane fu un suo autore). E ancora oggi, persino «a secco» – non spettatori in platea, ma lettori da testo a fronte (auspice magari un buon commento) – ci si può inebriare di una lingua che si spacca in battute e trovate e piccole voragini di scurrilità e poi si torce e si riagglutina: è il *Iusus verborum* che ha reso celebre Aristofane. Per cui, mentre si attende che finalmente venga edita quella versione di Sanguineti, esce dalla Fondazione Valla /Mondadori una nuova edizione critica della commedia aristofanea sotto il titolo, sciolto, di *Le donne alle Tesmoforie*: facendo perno sul testo critico di Victor Coulon (ma rivisto con le illuminazioni di Colin Austin), l'ha curata Carlo Prato, grecista e metricista sodale di Bruno Gentili, mentre la traduzione è di Dario Del Corno, che si sarà confrontato con quella di Benedetto Marzullo, vincitrice di un Premio Viareggio 1968, e con quella einaudiana di Raffaele Cantarella (non specificata in bibliografia). Dunque, rifiutando il giovane Agatone di calarsi tra le Tesmoforianti, tocca all'altro vecchiccio in scena – il «Parente» (suocero di Euripide?) – sottoporsi al necessario travestimento, con Euripide visagista, e tanto di depilazione completa fin sotto le natiche (non ceretta, ma encausto al pelo), e poi toilette e vestizione «da donna», sfruttando il guardaroba, con relativi doppi sensi, dell'effeminato Agatone. Diciamocelo, qui tra noi donne – dirà il travestito che deve

difendere Euripide –, siamo mille volte peggio di come Euripide ci dipinge: adultere, ninfomani, ubriacone, traditrici, parolaie; e giù sketch sul tema «come siamo brave a fregare l'uomo»... Così combinata, l'azione butta presto in farsa: una manifestazione religiosa «delle donne», che esaltava i valori della castità, del matrimonio e della maternità, si trasforma in *vaudeville*, storpiando celebrazione, sacrifici e riti. Con un travestito tra quelle offerenti e comizianti, per di più ritualmente a digiuno, si attende solo il momento dello smascheramento (ma guarda che pezzo di donna, che muscoli sotto il reggiseno), che infatti culmina in scenette da commediaccia sboccata e oscena – come quando durante la svestizione coatta ciondola di qua e di là il vistoso membro (contrassegnato anche in una filologica testimonianza vascolare) –, e trovate a iosa, coi macchinari proprio alla Euripide, gran patrono del *deus ex machina*. Qui Euripide non è solo caricatura in scena, ma riflessione metaletteraria, allusione parodica di altissima officina (le comiche sticomitie): Aristofane gli fa il verso così bene – suggerisce Prato – che persino un esperto fine come August Nauck ha letto alcuni passi ammiccanti della commedia quali testimonianze stilisticamente attendibili dei perduti testi del tragediografo. Una commedia che è la scheggia-campione di un inventore linguistico, di un «onomaturgo». maggio 2001

GUSTAV DROYSEN

3. Un prussiano sul Partenone

Secondo Ennio Flaiano il Blu di Prussia, che ha studiato nelle scuole serali di una triste e fumosa città e ha letto tutto Schopenhauer, «odia l'acquerello»... Non sarebbe stato male, visto l'avvolgente registro politico-militare che promana dalle sue pagine, tenerne conto nell'allestire il bellissimo *Aristofane* (Sellerio) del prussiano Johann Gustav Droysen, uno dei più grandi storici di tutti i tempi (Momigliano *dixit*), 1808-1884: eppure è un

acquosissimo, leggero Rodin a campeggiare sul cupo blu-notte di casata (e collana). Si poteva immaginare un'eccezione? Uno squillante Blu di Prussia anche per la storiografia e la filologia postnapoleoniche e tardoromantiche, impegnate a leggere i Greci attraverso le lenti affumicate da Hegel e dalle fiamme dell'imperialismo antigiacobino. Ma non c'è tema di daltonismo, almeno ermeneutico: quest'*Aristofane* «prussiano» a cura di Giovanni Bonacina – autore, ivi, anche di un informato saggio di oltre cinquanta pagine – è un modello di quell'altissima *Altertumswissenschaft* tedesca dell'Ottocento (la Scienza dell'antichità teoricamente fondata), i cui peccati possono insegnarci ancora molto sul piano del rigore metodologico. All'origine ci fu una versione molto libera e contemporanea degli *Uccelli*, da donare all'amico Mendelssohn-Bartoldi. Poi tra il 1835 e il 1838, a pochi anni dunque da quella di Otto Voss, Droysen si impegnò nella traduzione di tutto Aristofane, premettendo a ognuna delle undici commedie una prefazione (sono quelle riproposte e tradotte in questo volume). Criterio, volgere «dal bello al bello». Ma come collocare questa «cotta» per la commedia nella produzione di uno storico maiuscolo, benemerito più che altro per gli studi su Alessandro e sull'Ellenismo (fu lui a introdurre la parola *Ellenismo* per definire la civiltà del mondo di lingua greca dopo il Macedone)? C'era indubbiamente il fascino per quella «vita ateniese così meravigliosamente colorita, incomparabilmente mobile e spumosa», come scrive lo stesso Droysen nella prefazione alla traduzione degli *Uccelli*. Ma soprattutto c'era una passione storico-politica da prussiano: come notò compiaciuto il Wilamowitz, giudicando queste brevi introduzioni «geniali», Droysen manifestava «un'intelligenza delle condizioni storiche dell'"impero attico" quale nessun contemporaneo aveva posseduto, che gli poteva venire solo dal suo interesse parallelo per la storia di Alessandro e dalla sua partecipazione al "pensiero statale" della patria prussiana». Nel complesso si può parlare di una interpretazione droyseniana di Aristofane? Sì, soprattutto in chiave storico-politica. Il punto cruciale è Cleone, l'acerrimo nemico di Aristofane, considerato fino ad allora, da studiosi e pubblicisti,

come un antenato dei capi giacobini, esecrato come demagogo e terrorista venale e vigliacco: sulla base di Tucidide e di Aristofane, appunto. E qui Droysen attacca, non ha certo paura di dialogare con Tucidide, per esempio, da storico a storico (in due lettere private lo definiva un *tory*: «lo sdegnoso *tory* Tucidide»). Oggi non sarebbe concepibile, ma all'epoca traslocare i Greci da Atene a Berlino, dal Partenone al Padiglione di Schinkel, era non solo possibile, ma auspicabile. Comunque il Blu di Prussia, nella storia della ricezione di Aristofane, non è sbiadito. marzo 1999

MENANDRO

4. Samia, *pretty woman dei papiri*

Prima che il lettore «da testo a fronte» sperimenti con fiducia il Menander-*touch*, così malvisto – pare – dai bizantini sospettosi e moralisti, nella *Samia* uscita per la Bur (Menandro, *La donna di Samo*, introduzione, traduzione e note di Massimo Vilaro) si ricapitola il paradosso storico: un autore da cento commedie, che vinse appena otto volte nei concorsi di Atene («forse fu in anticipo sui tempi...»); un campione del teatro antico – al punto che un secolo dopo Aristofane di Bisanzio lo collocava subito dopo Omero –, inghiottito da un buco nero a Costantinopoli, dove non lo «salvarono», prima l'accusa di realismo, destabilizzante, poi tra VII e IX secolo, arabi e iconoclasia... Così per più di mille anni gli unici testi di Menandro erano delle raccolte di «sentenze» ritagliate dalle commedie sparite (tipo «Alla sola morte non c'è rimedio», «Vanno di pari passo il vivere e il soffrire» o, con perfetto sfoggio cavalleresco, «Tra le fiere la donna è la più feroce»), finché il deserto, sollecitato dagli archeologi, non prese a restituire centocinquanta anni fa papiri ben conservati con porzioni consistenti di commedie. Un Menandro inatteso, dopo quell'interminabile ibernazione, a rinverdire il sensazionalismo delle gazzette filologiche, con un po' di giallo da ultima scoperta.

Ancora quarant'anni fa lo rievocava con piglio da cronaca, per esempio, Benedetto Marzullo, introducendo un *Misanthropo* einaudiano messo in scena da Luigi Squarzina al Teatro Olimpico di Vicenza: «Così viva emozione non si è forse avverata dai tempi degli umanisti...». Allora *La donna di Samo* non si leggeva ancora!, se non in minima parte: solo nel '69 sarebbe stato rinvenuto un altro codice papiraceo, il «Bodmeriano», che custodiva integri il IV e il V atto della commedia. La «nuova» *Samia* e gli altri ritrovamenti riaccesero molte lampade ai tavoli di filologi e interpreti sul commediografo che portava in scena l'Atene borghese e orfana del suo *dream* imperiale: un'ex prostituta di Samo divenuta compagna di un signore benestante (con figlio), cuochi e servi e giovani innamorati e «ragazzine che mettono al mondo bambini» (come diceva il retore Libanio) e molta tensione dovuta anche alla nuova fragilità dei personaggi, provvisti per la prima volta di un identikit psicologico e riscattati dalla fissità tradizionale del ruolo, della «maschera». Per quella che definisce «una tragicommedia» a lieto fine, Vilardo scrive una lunga introduzione datata 1994 che occupa metà esatta del volumetto Bur: vi discute fra l'altro il sistema dei personaggi e dell'intreccio e soprattutto la nuova antropologia della società ateniese, compresa emancipazione della donna (del bacchanale organizzato dalle etere sul tetto di casa – le Adonie – si occupò in un celebre saggio Marcel Detienne). Centrale l'interpretazione dell'*autómaton* (un antidoto alla *Týche*), quella forza misteriosa e catalizzatrice che nella Commedia antica imbandiva tavolate e faceva scorrere fiumi di vino e di sugo, e ora invece fa nascere bambini in situazioni inusuali e disporre parti simultanei (non più *sua sponte*, ma con regolare concorso del sesso); o, più «teofrasticamente», svela il rimosso di una ormai mitica e perduta «età dei miti». Anche così Menandro disponeva il suo rivoluzionario «giù la maschera». marzo 2000

5. Dyskolos, *il bisbetico agreste*

Si è soliti dire che con Menandro – il commediografo riformatore

della *nèa* vissuto una cinquantina d'anni all'incirca tra il 342 e il 291-290 a.C. (Pausania riferisce che la sua tomba fu trovata sulla via che conduceva al Pireo: la morte lo avrebbe sorpreso mentre nuotava) – la verosimiglianza prende il posto del simbolico e del fantastico teatrali: con un tasso di naturalismo che noi, applicando categorie estetiche moderne, saremmo portati a definire proprio «da commedia». Et pour cause, visto che l'Ellenismo (termine postumo, a sua volta moderno) sta procedendo a grandi passi, e perciò anche sulla scena ateniese ormai va il quotidiano, la ragazza della porta accanto, il vissuto domestico e familiare in cui gli spettatori possono riconoscersi senza spaesamento (come scrisse il grammatico Aristofane di Bisanzio: Menandro e vita, chi di voi due imitò l'altro?); e simultaneamente esce per così dire di scena, come un turnover ideologico di epoche e di gusti regolato da una porta girevole, il ridicolo della commedia vecchia aristofanesca. Se il genere comico prende a imitare la vita, gli affetti borghesi diventano protagonisti. Anche dalla paternità di questa rivoluzione dello spazio letterario e drammatico s'è alimentata la fama di Menandro, allievo precoce di Teofrasto al Peripato, rimasto però senza eredi e senza imitatori moderni diretti (né Shakespeare né Molière né Goldoni), per il semplice motivo che fino all'Ottocento tutte le sue opere erano finite inghiottite nel nulla, tranne qualche centinaio di citazioni salvate dal tasso moralistico o grammaticale o sapienziale (le *Sentenxe di Menandro*, quasi un genere, con infiltrazioni apocrife). Sostanzialmente egli era solo una voce da *Suda* avvolta da quell'alone aforistico, i suoi testi solo immaginabili attraverso i romani Plauto e Terenzio. Finché il mimetico Menandro non ridivenne almeno un pochino papiraceo (insperati riaffioramenti, croce e delizia dei filologi), e un bel giorno, era il 1959, il fantasma non si manifestò a Ginevra (collezione Martin Bodmer) in un codice acquistato in un monastero egiziano alla fine della seconda guerra mondiale, che sputa: l'ultima parte della *Samia*, la prima dello *Scudo* e quasi per intero il *Dyskolos* (*Il misantropo*), ora ritradotto e annotato da Nicoletta Russello per la Bur (con introduzione di Dario del Corno). *Dyskolos* alla greca è il nostro bisbetico, scorbutico. E bisbetico atrabiliare eroe – alla fine

però «domato» – è il vecchio contadino Cnemone, che fa il suo ingresso in scena piuttosto tardi, al verso 153, ma a quel punto la molla è stata già ben ben caricata. Il pubblico arde di vederselo in carne e ossa quest'essere impossibile, intrattabile, autarchico, che vive con la figlia, la moglie essendosene andata via (e si capisce) a vivere con un figlio di primo letto. E qui Del Corno rammenta l'importanza strategica della scenografia, per esempio dell'«ambientazione agreste»: ridotta la distanza conoscitiva tra spettatori e quarta parete, ormai cade anche quella tra i confini convenzionali sulla scena, le abitazioni dei protagonisti e il retroscena, divenuto territorio reale e familiare per gli spettatori. Perciò anche l'inseguimento colorito fuori scena di uno dei protagonisti a opera del vecchio contadino, non ancora comparso («mi ha bersagliato con sassi, zolle e pere selvatiche») è sì un siparietto riferito, raccontato, però lo si «vede» lo stesso interferire col primo piano (per arrivare, arriva), come in una locandina da film con le scenette di contorno in piccolo a insanguare la curiosità: come si collegheranno con la storia, cosa diavolo farà il protagonista? aprile 2001

PLAUTO

6. *Il Miles gloriosus alle Frattocchie*

Un dittico plautino da applauso, ora negli Oscar Mondadori – *Miles Gloriosus*, *Aulularia* (traduzione di Giovanna Faranda, testo introduttivo di Niall W. Slater) – riporta alla memoria un vecchio esercizio di stile, su commissione teatrale però, di Pasolini, che non entra certo nella bibliografie dei filologi o delle collane popolari dei classici, quando il *Miles* fanfarone, divenuto *Il vantone*, uscì col suo smaccato romanesco, e senza Plauto a fronte, nella serie umoristica della Garzanti, accanto ad Alphonse Allais, Gandolin, Ettore Petrolini: era il 1963. «Fastidio e fascino,» scriveva Pasolini nella bandella «sospetto di vacuità e senso di grandezza, si alternano

ancora nell'animo mio, ripensando alle tre settimane di quel mio lavoro di rifacitore.» (Non si parlava ancora di alcuna *full immersion*, per significare il corpo a corpo con un autore da tradurre.) Come stavano in quegli anni pasoliniani gli studi su Plauto da noi, dopo gli a fondo dei grandi *virī Plautini* (come li chiamava il plautinissimo Cesare Questa) della scuola tedesca, Federico Leo ed Edoardo Fraenkel? Di quest'ultimo erano usciti da poco a Firenze (1960), ampliati e nella traduzione dell'ottimo Franco Munari, i rivoluzionari *Elementi* del '22, che per certi versi restavano ancora legati al pregiudizio ottocentesco della dipendenza dal modello greco; ma circolavano anche i lavori di Marino Barchiesi, il cui nome rimane addirittura fuori dalla bibliografia di questo Oscar, limitata com'è alle cose «recenti». Dal canto suo, Pasolini pensa alla «lingua dell'avanspettacolo» per «sostituire il "puro" parlato plautino»; proprio un bel salto dall'opinione, pervenutaci di terza mano, del grammatico Elio Stilone (II secolo a.C.), il maestro di Varrone: se le Muse avessero voluto parlare in latino, lo avrebbero fatto nella lingua di Plauto... Facendo rimare «gaggio» e «coraggio», «bisnonno» e «pònno», «ranocchie» e «Frattocchie», o l'eponimo «vantone» con «raggione», «addormito» con «proibito», «lui» con «ingarbuj» eccetera, Pasolini adotta un romanesco misto di plebeo e di borghese: anche se – come ammonisce sempre Questa – pochissimi grecismi, e niente di popolare o, peggio, di dialettale (*sermo plebeius*, *sermo rusticus*) c'erano nell'umbro Plauto da Sarsina. Ma qui il dialetto vuole mimare più il palcoscenico che il «trivio», con effetti di voluta distorsione e il «nobilissimo "volgare"... contagiato dalla volgarità fisiologica del capocomico ... della soubrette...». E allora su, con l'avanspettacolo plautino degli «An vedi! E chi è questa, che mo' sorte de fora?», e dialoghi servo-vecchio come a Porta Maggiore o a Campo de' fiori: «A Periplecomé, tu falle entrà 'ste due peripatetiche...» novembre 1999

TERENZIO

7. Eunuco, l'ossessione del modello perduto

«Ho io grazie grandi appo te?», «Anzi maravigliose!»... Per molti il primo scolastico, involontario «contatto!» con l'*Eunuco* di Terenzio (II secolo a.C.) sarà avvenuto non sul manuale di storia della letteratura latina ma frugando nelle note di Natalino Sapegno a questi versi del XVIII canto dell'*Inferno* tradotti da Dante complice un passo di Cicerone, probabilmente (considerando l'erronea attribuzione della battuta a Taide, «la puttana», un tema studiato da Marino Barchieri nei primi anni Sessanta). E forse ancor più persistente – qui soprattutto in chiave di fortuna dei personaggi letterari – l'ausiliaria Taide di Gustave Doré, che però sembra uscita da una tela di Delacroix e si schermisce con statuaria posa da vamp scosciata agli occhi fitti di un arcigno Dante, in una delle molto viste e a un certo punto popolarissime tavole dell'incisore ottocentesco. Ma non ha proprio nulla di terenziano la «sozza e scapigliata fante» di Dante che «si graffia con l'unghie merdose» nella bolgia degli adulatori: nell'*Eunuco* semmai Taide è la *bona meretrix*, la «saggia etera capace di capire i sentimenti altrui», che «in un ribaltamento dei ruoli tradizionali svolge la delicata funzione di paciere e di forza conciliatrice», come spiega Giuseppe Zanetto nell'edizione Bur Classici basata sul testo critico di Jean Marouzeau. Anche qui il motivo molto terenziano dei fratelli antitetici (Fedria e Cherea: sarà Cherea a travestirsi in scena da eunuco per farsi affidare in custodia Panfila) è al centro di un plot in un primo tempo dislocante, che con alcune varianti geometriche (triangoli oltre il consueto quadrilatero) promuove una riflessione raffinata arguta sul sentimento, senza però tradire l'«orizzonte d'attesa» ideologico del pubblico romano (la famiglia!)... E anche per questa commedia rappresentata a Roma nel 161, naturalmente la domanda ineludibile della vecchia *querel le*: che rapporto con l'originale – perduto – di Menandro?, nodo tra i più insolubili della filologia classica. Sei commedie, contaminazioni (dichiarate autografe), rifacimenti, adattamenti di testi greci della Commedia

nuova... Per questo, per esempio, Erich Reitzenstein col suo *Terenz als Dichter* pubblicato a Lipsia nel 1940 preferiva sganciare l'*Eunuchus* dall'ossessione del modello perduto, sforzandosi piuttosto di spiegare «Terenzio con Terenzio» (si sa, dopo i grandiosi progressi metodologici degli *Elementi plautini* di Fraenkel...). Ma già Sainte-Beuve, circa un secolo prima, in uno dei suoi *Nouveaux Lundis* confessava: «Tutto quello che io so è che mi piace infinitamente; lo dimentico, torno a leggerlo, e ogni volta mi piace di nuovo...». Certo meno filologica, ma che rivincita per il *Dimidiatus Menander* e per le sue sei cover. marzo 1999

IV

Il demone della storia

ERODOTO

1. *Un narratore di razza*

Quando leggiamo *Le Storie* di Erodoto di Alicarnasso (V sec. a.C.) assistiamo alla fondazione di un genere letterario basato su fatti controllabili. Subito c’imbattiamo in quella parolina familiare, *Historía* (indagine, ricerca), che preannuncia una rivoluzione epistemologica alle spalle del suo progetto di scrittura («affinché le azioni degli uomini non vadano perdute con il tempo e le imprese grandi e meravigliose, compiute sia dai Greci sia dai barbari, non rimangano prive di fama...»). Ogni nuova edizione di Erodoto ci rammenta che è dai tempi di Aristotele che non smettiamo di fare i conti con lui: quella appena uscita nei Classici Utet – rivolta al lettore colto non per forza specialista – presenta l’impianto tradizionalmente essenziale della collana: testo originale criticamente illustrato, introduzione agile, note esplicative a piè di pagina, bibliografia (due volumi a cura di Aristide Colonna e Fiorenza Bevilacqua). Nella *Nota critica* Colonna, che ha curato il testo greco, spiega di aver dovuto rinunciare in extremis – per i libri V-IX – alla recente edizione teubneriana di Haiim B. Rosén, non essendo ancora disponibile il secondo dei due volumi. Probabilmente il segreto della fama universale di Erodoto risiede nel suo modo di scrivere, «sometimes for children and sometimes for philosophers» diceva Edward Gibbon. Egli è un narratore di razza che sa avvicinare il lettore variando in continuazione registro

e stile, quello che un suo lettore antico, Quintiliano, fissò felicemente con tre aggettivi: «dulcis et candidus et fusus». Fa fede l'impasto della lingua, con diversi ingredienti dialettali (purtroppo non percepibili in traduzione) e il ricorso tattico al dialogo: memorabili i quadri Gige-Candaule e Creso-Solone. E come dimenticare poi l'ironia e insieme la serietà con cui sorveglia le fonti, o la costante ricerca delle cause anche minime degli eventi, o gli interessi etno-geografici? È forgiando questo canone che Erodoto demistifica la vulgata di una Grecia trionfante e di una Persia umiliata. Lo si vede bene, ad esempio, nel severo giudizio sulla rivolta delle città greche d'Asia, narrata nel libro V delle *Storie* (*La rivolta della Ionia*, a cura di Giuseppe Nenci, Fondazione Valla/Mondadori). Contro la teoria che ha dominato fino agli anni Trenta, Nenci porta argomenti in favore di quelli che vogliono le *Storie* frutto di un programma unitario (è una delle questioni che appassionano i grandi specialisti, dividendoli in contrapposte, dotte fazioni). Ma anche i lettori comuni possono esaurire con l'omericissimo Erodoto la loro sete di storie e di personaggi: volete sapere come fece Istieo, uno dei ribelli, a mandare un messaggio ad Aristagora di Mileto, eludendo la sorveglianza nemica? Rasato il capo del più fedele dei servi, vi incise dei segni. Quando i capelli furono ricresciuti, lo inviò a Mileto «ordinandogli di dire ad Aristagora di guardare sul suo capo dopo avergli rasato i capelli». C'era scritto: «Rivolta». gennaio 1995 – febbraio 1996

2. A Maratona contro Saddam

In tempi editorialmente ed epistemologicamente marcati da una dialogica distanziante e *politically* correct del tipo «noi e i Greci», anche sulla costruzione dell'altro («i barbari») elaborata da un greco d'Asia come Erodoto di Alicarnasso, si riaccende eccome l'interesse degli studiosi di fine secolo, al punto che l'emergente storico e «tirannologo» Carmine Catenacci ha potuto istituire, su una rivista come i «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» (I, 1998), un parallelo tra le Guerre persiane di Erodoto e la Guerra del Golfo

raccontata dai *media* occidentali: aderendo a certe leggi della mitistoria e svelando la permanenza di categorie strutturali e modelli di comportamento e razionalizzazione degli eventi, lo scontro Oriente-Occidente (allora Grecia vs Persia, oggi Nato-Usa vs Saddam), andrebbe dunque ben oltre il recente dualismo cristianesimo/islamismo. (Parallelismi del genere, fra l'altro, non dovranno implicare soltanto uno sguardo meno eurocentrico e universalistico nella nostra ricezione di Erodoto e della greca; ma invitare anche a un'interpretazione della storia contemporanea più raffinata e carica di memoria storiografica.) Ecco un buon pretesto per rileggere Erodoto nell'edizione con testo a fronte – ben commentata e ricca di complementi esplicativi – della Fondazione Valla/Mondadori, iniziata vent'anni fa e ora giunta alla penultima tappa col VI libro delle Storie a cura di Giuseppe Nenci, «intitolato» al culmine della prima spedizione persiana contro la Grecia e della narrazione erodotea: *La battaglia di Maratona*. (Purtroppo neanche quest'edizione ha potuto tener conto di quella teubneriana del Rosén, ancora in corso di stampa.) «Nella piana di Maratona» scrive Nenci «Erodoto schiera due mondi etnicamente antitetici – uniti i Greci, compositi i Persiani –, culturalmente distanti (...), militarmente impari – pochi opliti contro un esercito immenso.» Ci riferisce Erodoto che a Maratona muoiono 6.400 Barbari e 192 Ateniesi, che si vanteranno di aver vinto da soli quarantasei popoli!: gli occidentali dunque avevano puntato (come sempre, direbbe Catenacci) allo «scontro frontale e risolutore». E ancora nel 1859 John Stuart Mill poteva affermare con icastica pompa: «La battaglia di Maratona, anche come evento della storia inglese, è più importante della battaglia di Hastings»; ma ammainata ormai la bandierona della «storia universale», di «esemplare» rimane più che altro il racconto di Erodoto, che andrebbe riletto in continuazione e sul quale alla fine può sempre ritornare la domanda che si faceva Salvatore Settis spiegando i «suoi» *Greci* einaudiani: come possiamo vantarci di aver vinto sugli altri a Maratona senza pensare all'Algeria o al Vietnam? novembre 1998

TUCIDIDE

3. *Vado a morire per la patria, lo vuole Pericle*

Adeguatamente vestita, una pericope da articolo scientifico come Tucidide II, 34-47 può diventare persino un titolo a sé in una collana con testo greco a fronte: *Epitafio di Pericle per i caduti del primo anno di guerra* (a cura di Oddone Longo, Marsilio). Davanti a un'inquadratura così stretta, da filologi, ci si chiede: è solo marketing editoriale sui vecchi classici oppure l'editing di schegge di testo come questa estratta dalle monumentali *Storie* per diventare un libretto autosufficiente segnala che è ora, anche da noi, di *University Press*? Intanto questa impeccabile commemorazione funebre (*lógos epitáphios*) pronunciata da Pericle nel 430 a.C. presso il cimitero degli eroi nel Ceramico di Atene «a celebrazione della grandezza della democrazia ateniese» al suo culmine, è l'occasione per rivisitare *ab ovo* (ma si pensi pure a Gorgia, a Lisia per i caduti nella guerra di Corinto, a Demostene per Cheronea, a Iperide per la guerra lamiaca) il formato retorico di un *tópos* ideologico come il morire per la patria; e magari leggendo quell'arcaico discorso sbalzato e altisonante con l'ausilio del commento di Longo, brillano flash moderni come *I Sepolcri* di Foscolo (urne dei forti, sprone e modello), o parchi della rimembranza da grandi guerre, militi ignoti, epigrafi dalla lingua turgida e cataloghi sugli ossari consacrati ai «caduti»... Qui fin dall'apertura che maestosa solennità la toilette funebre «di stato»: dopo il rituale della raccolta dei corpi sul campo, l'incenerimento, l'esposizione per due giorni in un padiglione sull'*agorà*, e poi dieci arche di cipresso, una per tribù, a formare il corteo verso la necropoli del Ceramico, più un undicesimo carro con la bara vuota, per tutti i morti non rinvenuti. Quando Tucidide riferisce in discorso diretto l'elogio di Pericle sulle vittime ateniesi del primo anno della Guerra del Peloponneso, parte una lunga tirata, costruita per scaldare e commuovere, con slogan come «la nostra città è la scuola della Grecia», consolazioni ai genitori ed esortazioni di programma: «Siate ogni giorno nel vostro agire ammirati spettatori

della potenza della città, divenitene quasi gli amanti, e quando essa vi appaia in tutta la sua grandezza, ricordate che questa fu conquistata da uomini pieni di ardimento, consapevoli del proprio dovere, misurati e onesti negli atti [...] Facendo in comune offerta del proprio corpo, ciascuno di loro ne ebbe in cambio imperitura lode, e insieme la tomba più insigne: non qui dove sono sepolti, ma nella memoria di chiunque vi si accosterà, dove la loro fama verrà depositata quale occasione perenne di parola e di azione...». Studiando dietro al testo tucidideo un modello di costruzione del consenso nella «società della polis», Longo smaschera l'ideologia della «bella morte» elaborata da Atene al tempo in cui si affermano i principî di pari opportunità e partecipazione alle sorti della città da parte di tutti i cittadini: sul piano strettamente militare, quando la falange oplitica prese il posto dei guerrieri aristocratici che scendevano in campo per gloria personale, e per bottino. Persino un'obbligazione collettiva come quella di offrire la vita per la patria può diventare un baratto – sottoscritto – di morte contro gloria. Quando si dice *pólis*. marzo 2000

POLIBIO

4. L'illuminista ellenistico

Universale, pragmatica: per la storiografia di Polibio di Megalopoli (II secolo a.C.) – da ipparco della lega achea a ostaggio «felice», per sedici anni, a Roma, precettore e sodale nel *Kreis* di Scipione Emiliano – due aggettivi d'autore e il complesso di superiorità del testimone oculare appostato proprio su una cresta epocale, uno degli scolastici «crinali della Storia» (io c'ero), che ha letto attentamente Tucidide, e che venendo dopo tutti gli altri discute e polemizza di metodo con loro, nel proemio delle sue *Storie*... Fatti politici e militari. Stop miei cari lettori greci e romani bilingui... La mia storia non racconta genealogie che seducono coi loro raccontini favolosi... non è «retorica» né «drammatica»: e infatti

negli anni Quaranta Gennaro Perrotta, in un manuale di letteratura greca piuttosto diffuso nei nostri licei, lamentava che Polibio piacesse non soltanto ai positivisti («Non è maraviglia») ma addirittura agli storiografi neoidealisti: e concludeva «C'è in lui qualche cosa di arido e di meschino: egli è uno spirito troppo limitato, utilitario, prosaico, per intendere il grande dramma che è la storia». Invece Santo Mazzarino era colpito da un suo certo illuminismo ellenistico; ne trovò traccia per esempio nella trattazione tecnica sui sistemi di segnalazione luminosa a distanza con le fiaccole (X, 43 sgg.), conclusa così: «Ho esposto tutto questo per mantenere la promessa che ho fatto da principio, allorché ho detto che le arti e le scienze sono progredite ai giorni nostri...». Per Mazzarino, un precursore del telegrafo! Molte sorprese, eventualmente da rileggere nella scatola blu della Newton & Compton in quattro volumi con tutte le *Storie* superstiti (poche) a cura di Roberto Nicolai, traduttori vari del testo greco a fronte, tavole cronologiche, cartine ecc.; Polibio è lo storico, greco, dell'ascesa irresistibile di Roma, assiste (146 a.C.) alla distruzione di Cartagine e – probabilmente – a quella di Corinto (allorché «si sparse la luce di tutta la Grecia»). Come scrisse Momigliano con la consueta limpidezza, egli «divenne storico universale perché si vide seriamente coinvolto in una catena di eventi politici e militari che sembravano davvero riguardare il mondo intero...». Per forza, in cinquantatré anni, dal 220 al 167, i Romani rifecero e riscrissero la storia; un record che Polibio registrò e teorizzò con queste parole: «Come la Sorte [*Týche*] piegò in una sola direzione quasi tutti gli avvenimenti del mondo abitato e li costrinse a dirigersi verso un unico fine, così con il racconto storico bisogna sottoporre ai lettori in un'unica visione d'insieme [*sýnopsin*] il governo della sorte».

aprile 1999

DIODORO SICULO

5. *Lo schiavo mangiafuoco che diventa re*

Un editore siciliano, Sellerio, per la storia delle guerre servili in Sicilia (un po' più cruento dell'elegante pugilato vascolare applicato sulla copertina ruggine della collana): Diodoro Siculo, lo storico di Agirio vissuto nel I secolo a. C. le aveva narrate nei libri XXXIV-XXXVI della sua *Biblioteca storica*, ma noi le leggiamo (anche nel testo a fronte di questa edizione curata da Luciano Canfora) di seconda mano, solo grazie ai riassunti del patriarca dotto bizantino Fozio e ad altri estratti fedeli fino alla lettera (è appurato). Ma nel gioco a cornice della *traditio*, fragilità e fascino della filologia classica, va ricordato che a sua volta Diodoro – più compilatore e raccoglitore che storico in proprio – ricalcò per questa parte della sua opera Posidonio di Apamea: per cui, diritti d'autore alla coppia Diodoro/Posidonio. L'eroe di questo breve testo, editato col titolo *La rivolta degli schiavi in Sicilia* e il commento molto bibliografico, quasi tedesco, di Maria Stefania Montecalvo, è Euno, schiavo siriano, taumaturgo e ciarlatano: ammaliava persino i padroni, faceva credere di predire il futuro e si esibiva con vocazione istrionessa (con un congegno rudimentale faceva il mangiafuoco). Euno fu il protagonista della prima rivolta servile in Sicilia (139-132 a.C.), soffocata infine dal console Rupilio con assedi a Taormina ed Enna – l'«acropoli» dell'isola, cittadella dei ribelli – ma solo grazie al tradimento. Euno in tre giorni aveva radunato un esercito irregolare ma inferocito di seimila uomini armato con asce, scuri, fionde, falci, pali di legno, spiedi, e cresciuto via via fino a diecimila unità. Si era fatto eleggere re degli schiavi, riproducendo a suo modo il set della dinastia seleucide, e coniando perfino monete col nome di Antioco: però non ha mai avuto come Spartaco un oliatissimo Kirk Douglas a immortalarlo. In una Sicilia che, provincia dal 227 a.C., era all'epoca una sorta di campo magnetico in cui allignavano al massimo grado latifondismo e schiavismo degli Italici (presto emulati dai siciliani ricchi) e – per reazione delle caterve ergastolane marcate a fuoco – banditismo, il racconto di

Diodoro/Posidonio ci appare infiammato anche di particolari grotteschi ed espressionistici, specie per la coppia sanguinaria, tristemente esemplare, Damofilo & Megallide. Ma non deve ingannare la farcitura aneddótica di Posidonio, che in realtà (lo ricaviamo, appunto, dagli autori che come Diodoro si sono rifatti a lui) fu prezioso testimone oculare del sistema schiavistico nel periodo di massima fioritura ed eccellente reporter dalle miniere del Mediterraneo: la sua intelligenza descrittiva imbastisce una sorta di «psicopatologia del fenomeno rivoluzionario» (Canfora) e si fa apprezzare non di rado dal lettore moderno per una certa sottigliezza argomentativa – «La natura apprende da sola a ricambiare favori e punizioni» o anche «Questi sventurati nel loro paese d'origine erano uomini liberi e facevano esperienza della condizione di schiavi perché fatti prigionieri» – che lascia intendere una razionalizzazione, se non una *ur*-antropologia. aprile 2000

GIULIO CESARE

6. *Il Rubicone nella Pléiade*

Se tra le fonti antiche relative a Cesare fosse sopravvissuto soltanto il *Bellum civile*, il Rubicone non avrebbe mai insidiato la fama del Mar Rosso in tema di attraversamenti acquatici. Benché abilmente calcolato, l'*understatement* dei *Commentarii* di Cesare nulla ha potuto contro la letteratura apocrifa e l'aneddotica storico-biografica tramandata dai vari Plutarco, Appiano, Svetonio, Cassio Dione. Se la versione ufficiale delle imprese militari di Cesare è stata presto smascherata (o comunque contaminata), tuttavia non è mai venuta meno la sua autorevolezza canonica: autografo di potente sì, ma esemplare nello stile e nell'impianto. «Caesar iussit... Caesar statuit... Caesar castra movit... ad Caesarem legatos miserunt»: sul lessico e sulla sintassi di Cesare si sono fatte le ossa generazioni di scolari, senza sospettare che Cesare-personaggio altro non è che la forma linguistica di un raffinato programma ideologico di Cesare-autore. Nulla appare lasciato al caso, nei

Commentarii: né l'adozione del tipo di genere storiografico – il *commentarius* (cioè appunti, *memos*) – né la sceneggiatura: ritmo, dialoghi, primi piani e sfondi, scelta degli attori del racconto; né la modulazione dello stile, scarnificato e con «forte riduzione del lessico "valutativo"» (come ha rilevato Emanuele Narducci). Una regia perfetta. Basti pensare all'incipit spaziale del *Bellum gallicum* («Gallia est omnis divisa in partes tres...»), che tiene testa per incisività e memorabilità a «Quel ramo del lago di Como» uscito da officina di romanziere. Quel che Cesare ostenta è sempre un calcolato *understatement*, compreso tra programma ideologico dell'autore e orizzonte dei lettori (il consenso in gioco non era storiografico, bensì politico). Solo dopo, a divinizzazione acquisita, la semplicità linguistica dei *Commentarii* sarebbe stata presa alla lettera per i primi esercizi in latino dei lettori postumi. Chi ha ammirato lo scrittore Cesare, da Cicerone a Montaigne, ha subito inevitabilmente il fascino del suo stile spoglio, diretto, puro. La disputa sul laboratorio dello scrittore (assemblaggio e attendibilità dei *Commentarii*) è una *querelle* storiografica già condensata – a ben vedere – nelle impressioni dei contemporanei: Cicerone (Brutus) considerava quegli appunti, già così perfetti e stilisticamente muniti, un deterrente contro le velleità di chi intendesse utilizzarli per scrivere storia. Più vicino a noi, il latinista Antonio La Penna si è compiaciuto per esempio di non trovare nei *Commentarii* di Cesare «la drammatizzazione esteriore, scenografica dei suoi biografì, [...] come quella sul tentativo fallito di attraversare l'Adriatico in tempesta o sulle lacrime versate alla vista del capo mozzato di Pompeo»; Cesare «non esagera nei colori, rifugge dall'orrido così caro a Sallustio e a Tacito: e qui si rivela in tutto il suo valore e la sua elaborata semplicità». Ma contro la tentazione di prendere l'asciuttezza espositiva come prova di trascrizione imparziale dei fatti, si sono espressi in molti, a partire da Theodor Mommsen. Adesso che è stato assunto nella «Pleiade» einaudiana, Cesare lo si può comodamente rileggere, tradotto e commentato, in un unico volume dalla veste editoriale invero assai poco cesariana, anzi volutamente transalpina (*Opera omnia*, a cura di Adriano Pennacini, commenti di Michele Faraguna, Albino

Garzetti e Dionigi Vottero, apparato iconografico a cura di Paola D'Angelo, Einaudi-Gallimard 1993). L'edizione si rivolge a un lettore colto non necessariamente specialista e si avvale, per i *Commentarii de bello Gallico e de bello civili* – le uniche due opere sicuramente cesariane – del testo stabilito da Alfred Klotz e delle versioni di La Penna (*Guerra civile*) e Pennacini: quest'ultimo ha tradotto, oltre alla *Guerra gallica*, anche gli altri testi apocrifi del *Corpus caesianum*, cioè le *Guerre di Alessandria, d'Africa e di Spagna*. maggio 1994

LUCANO

7. Il Meraviglioso interrotto

Comincia con Cesare che scorta il battello del *satelles* egiziano con la testa mozza di Pompeo, sua stella polare; s'interrompe, al verso 546, con lo stesso Cesare accerchiato dagli Egiziani sul molo di Alessandria, in cerca di un'improbabile via di fuga, finché non gli appare nella mischia il gigantesco centurione Sceva, l'eroe di Durazzo... Il decimo libro della *Farsaglia* di Lucano (39-65 d.C.) è compreso tra queste due scene. In mezzo, tutte le insidie geopolitiche del maledetto Egitto e dell'ambiziosissima Cleopatra: comportamento, movenze e trucco da *femme fatale*, da *meretrix* («Con le sole parole non avrebbe mai persuaso Cesare, ma c'è la sua faccia di donna incestuosa...»). Il cambio di scena sarà per Roma mortifero, il soggiorno egiziano di Cesare turpe *mora*: un intoppo della Storia. Corrotta opulenza egiziana è l'infezione di Roma di cui Cesare è il primo responsabile (una autentica metamorfosi culturale, la sua: egli non sarebbe stato mai più lo stesso). Secondo il precoce poeta epico moralista, che ridà corrente ai fulmini della propaganda augustea contro Marco Antonio, l'Egitto è il lucchetto che apre a Roma le seduzioni assolutiste delle tirannie di stampo orientale: culto della personalità, lusso smodato, esibizione del potere, lussuria, corruzione. *Ergo* – già – *decadence* romana. Ma il

suo poema si arresta qui, a soli ventisei anni, a questo *incipit del Bellum Alexandrinum*, che fa appena in tempo a scoppiare. È già esploso invece il nuovo *épos* antivirgiliano: storico, tragico, patetico, e a questo punto poco serve voler credere (e dimostrare) che i giochi fossero davvero chiusi, che il sangue stoico versato da Lucano (suicida per ordine di Nerone) abbia privato la *Farsaglia* solo della mano finale, e non di un paio di libri (più il finale di questo decimo), come dimostra con ragionamenti strutturali e stilistici anche il robusto commento filologico che un normalista (Emanuele Berti) ha dedicato a questo *last but not least* decimo capitolo, *M. Annaei Lucani Bellum civile Liber X*, Le Monnier: un'edizione da filologi – basata sul testo critico del grande Alfred Housman – in linea con la buona tradizione italiana, e in grado di arginare la piena di certi decostruzionismi anglosassoni. Qui si ribadisce intanto, con stringenti confronti, la diversione dal modello virgiliano, il genere tirato per così dire all'estremo fino a farlo esplodere: la nuova forma poetica coglie in flagrante un'ideologia della storia vista in «retrospettiva», all'epoca del Principato corrotto (il campo di concentramento della *Farsaglia* – scandalo! – è lo scontro mondiale, ma tutto in famiglia, tra Cesare e Pompeo, tra suocero e genero). Berti dimostra perché la *Farsaglia* doveva continuare, e come: decapitato Pompeo, il nuovo antagonista di Cesare sarebbe stato Catone, suicida a Utica per la libertà, poi in grazia di Dante insieme a tutto l'infuocato Meraviglioso del poema, morale e serpenti libici compresi. Ma anche se Nerone ci ha privato di una bella fetta di questa torta, non ha fatto in tempo a impedire l'invettiva contro il lusso ciclopico della reggia di Alessandria: così anche noi vediamo gli interni da sogno squadernati dall'arredatore Lucano, le architetture, i soffitti *laqueati*, i pavimenti, le attrezzerie, il pantone dei marmi, le conchiglie intarsiate, le pietre preziose, le suppellettili, con quell'idea infame della natura stravolta, aggiogata con tracotanza (Eschilo!) ai capricci del potere; un tiranno che piega mari e monti per arredarsi casa... E Cesare? Cesare *discit*, apprende. Poi, quasi come una scena di conversazione alla fine del sardanapalesco banchetto, una dotta digressione sul Nilo: non un safari alla

Lawrence Durrell ma un vero e proprio trattato (con scioglimento innologico), quasi una *Naturalis Quaestio* mini. Già in testa al decimo, Lucano ci ha raccontato la spedizione alle fonti misteriose, e – invenzione altrettanto funzionale – al sepolcro di Alessandro Magno: ora anche qui si allunga l'ombra del Macedone, droga conoscitiva per Cesare – la «cupido Nilum noscendi», archetipo universale del tiranno per Lucano. Ma tanta detestata grandezza, imitata sul Tevere, valeva evidentemente tutto il *pàthos* di un poema non più augusteo, anzi stoicizzante e barocco davvero (aggettivo, questo, persino antifrastico per un moralista come Lucano). settembre 2001

TITO LIVIO

8. *Bentornato Taine*

Dopo alcuni anni la Bur ha ripreso a tradurre Tito Livio (59 a.C.-7 d.C.) e la sua ciclopica *Storia di Roma dalla sua fondazione* in 142 libri (ma ci restano soltanto i primi dieci e, con lacune, quelli da 21 a 45). Rispettando la suddivisione canonica in *dècadi*, in un primo tempo il piano editoriale aveva optato per dei mezzofondisti: prima e terza *dèca* infatti furono affidate ciascuna a un solo traduttore (affiancato da un solo curatore delle note). Con la quarta *dèca*, avviata e poi interrotta qualche anno fa, s'è cambiato registro, distribuendo fatiche più brevi ma meglio concentrate: così il volume comprendente i libri XXXVI-XXXVIII – che trattano in particolare delle guerre contro Antioco e contro gli Etoli – è tradotto e insieme annotato da Luigi Galasso, e anche il testo latino a fronte è quello recentissimo curato per la tedesca Teubner da John Briscoe. Il fascino classico di Livio risiede nel modo di costruire il discorso storico. Come documentano qui le pagine introduttive di Patrick G. Walsh (estratte da un suo fortunato libro degli anni Sessanta), Livio cala le scene ricorrenti – battaglie, dialoghi – in schemi descrittivi fissi che facilitano, oltre al proprio,

il compito del lettore; nel riferire gli avvenimenti egli sceglie volentieri un punto di vista che di volta in volta carichi psicologicamente il racconto; taglia e rimonta il materiale storiografico anche a prezzo dell'originaria sequenza cronologico-spaziale: una tecnica di drammatizzazione, questa, che proprio Walsh ha definito cinematografica. Un fierissimo, numismatico Perseo di Macedonia campeggia invece sulla copertina dell'undicesimo volumetto della serie Bur (libri XXXIX-XL), che ripropone – sempre con testo a fronte – gli anni dell'espansione orientale di Roma: qui in particolare quelli 187-179 a.C., tradotti e annotati da Marzia Bonfanti; con dentro però anche il lustro cammeo biografico dedicato a Catone – un uomo svettante in tutti i campi del sapere e del fare – e lo scoppio dell'*affaire* «baccanali», riferito al dettaglio (dall'inchiesta al senatoconsulto alla repressione del pericoloso, contagiante culto, dove Livio eccelle nella sua famosa capacità di storico coinvolgente e di narratore appunto «drammatico»). Ma poi, sempre guardando la copertina Bur che annuncia il suo nome come fosse lo strillo di un periodico, l'attenzione è calamitata dal nome di Hippolyte Taine, il grande storico delle origini della Francia contemporanea, del quale si ripubblica un estratto di quel *Essai sur Tite Live* (1856) che Giorgio Colli fece tradurre per la prima volta per la sua «Enciclopedia di autori classici», la collana di testi e saggi dalle copertine rispettivamente carta da zucchero e rosso mattone ideata e diretta tra il 1958 e il 1967 per Paolo Boringhieri: allestendo un'ideale e allora molto destabilizzante biblioteca di classici antichi e moderni comprendente Nietzsche e il Canone buddhistico, Burckhardt e gli Orfici, Vauvenargues e Platone, Schopenhauer e Machiavelli... (però poi l'aroma insolito di Ippolito Taine è subito sopraffatto dal rammarico: intanto perché quell'edizione italiana 1959 del *Saggio su Tito Livio* non è mai più stata ristampata, e quindi non è accessibile all'infuori delle biblioteche; in secondo luogo i curatori Bur hanno montato un estratto del Taine senza indicare che è frutto di più brani estrapolati qua e là, e questo, per un saggista calibrato e narrativo come lui, non è certo un bel servizio). Però anche da queste poche pagine si capisce che razza di pinze si fosse

fabbricato quello psicologo, critico d'arte, storico della letteratura, oltre che storico *tout court*, per sperimentare e verificare da moderno la tenuta storiografica del grande scrittore augusteo. E infatti sotto i nostri occhi intermittenti tra lui e Livio vediamo accadere un delizioso ma anche robusto *tête-a-tête* di spiriti magni, una specie di gioco sempre sull'orlo dell'eliminazione, con il Taine a propugnare – circa ottant'anni dopo la Rivoluzione, in pieno positivismo – un ideale storiografico scientifico davvero, certo di aggiornare con attrezzi nuovi e consapevolezza ottocentesca non solo il metodo del grande storico di Roma antica, ma anche il genere trattatistico alla Hume e alla Voltaire, nel quale «ogni serie di fatti» (politica, religione, arti, lettere, commercio) era trattata separatamente «come i diversi organi di un corpo in un gabinetto di anatomia». Anche se poi, come osservava Colli nella sua intensa prefazione (non firmata), «la storiografia moderna, secondo Taine, [...] ha molte cose da imparare da Tito Livio: che la storia è soprattutto narrazione; che nella narrazione debbono essere cancellate le tracce del lavoro critico, erudito, filosofico; che il grande storico deve essere grande scrittore». Messaggio ricevuto, no? maggio 1997 – giugno 2001

APPIANO

9. La storia è scritta sull'Atlante

Anche da una Storia antica «minore» non originale, che però volenti o nolenti è stata selezionata dalla *traditio* classica ed è sopravvissuta così – sia pur monca, mutilatissima – alla gran carneficina delle «maggiori» (di cui è debitrice) e dei testi antichi in genere, c'è sempre da imparare: se poi uno dei salvatori è Fozio... Appiano, greco egiziano eminente di Alessandria (90/95-165 /75 circa) divenuto *civis romanus* sotto Adriano e poi intimo degli Antonini, è uno storico minore: però voleva fare un po' il Livio del secondo secolo (non c'è riuscito) e i suoi *Romaikà* in XXTV libri

costituiscono uno dei progetti storiografici più ambiziosi e curiosi dell'antichità; il solo *layout* dei loro titoli in gran parte perduti denuncia una serie di agglutinazioni e di tagli su base etno-geografica (le guerre italiche; le guerre celtiche; le guerre libiche; la guerra iberica; le guerre annibaliche, daciche, e così via, come tante monografie), quasi ad aggirare le spezzature orizzontali, spaziali degli avvenimenti raccontati per unità cronologiche; in realtà tenendo sempre il compasso ben fisso su Roma, sulla provvidenza di Roma, ogni volta inverata dal punto di vista dei popoli che via via entravano a far parte dell'Impero (fagocitati, diremmo noi). Appiano squaderna e discute senza tentennamenti il proprio disegno teleologico di una storia ecumenica sotto l'egida romana, provvisto com'è di una sensibilità ellenistica per cui lo stesso impero romano sarebbe «la monarchia ellenistica venuta meglio e che sta durando più a lungo...»: siamo ben lontani dalla visione di Tacito, dal suo appassionato e drammatico conflitto politico-costituzionale (Senato vs Principe). Appiano appare piuttosto un campione maturo di quell'idea elaborata in età augustea di una storia universale come successione di monarchie (tema caro ad Arnaldo Momigliano), da Nicola di Damasco all'ebreo Filone Alessandrino («Augusto è stato capace di aggiungere altre Grechie alla Grecia») a Dionigi di Alicarnasso, e poi nel II secolo Elio Aristide (col *Discorso a Roma*) e appunto Appiano: che essendo rimasto per noi unico «testimone implicito» di perduti Asinii Pollioni e Livii, è stato a sua volta aspro teatro di scontro di storici e filologi contemporanei come Eduard Meyer e Arnaldo Momigliano (quali le fonti? quali i tagli, e le contaminazioni?). Ora un'edizione Utet delle *Guerre Civili* di Appiano a cura di Emilio Gabba – che lo studia da quasi cinquant'anni – e Domenico Magnino toglie un po' di sussiego ai riassuntini in corpo minore delle storie della letteratura. Trattasi, nel quadro dell'ambizioso (e a volte tradito) disegno dei *Romaiká*, di un blocco unitario comprendente i libri XIII-XVII: la narrazione ha un andamento particolareggiato, asimmetrico nella distribuzione della materia cronologica relativa; e la periodizzazione assoluta – 133/36 a.C. – lascia fuori Azio, riservando lo scontro finale tra Ottaviano e Antonio a uno dei libri

egiziani perduti (si intuisce qui l'orgoglio «nazionalistico» dell'egiziano Appiano). Insiste Gabba: è per il loro esito «monarchico» – la necessità del carattere monarchico del principato («il solo a garantire tranquillità e pace», contro l'idea di Tacito) – che Appiano si interessa così tanto alle Guerre civili; e per contraltare, nelle riflessioni finali su Filippi, rendendo gli onori agli sconfitti Bruto e Cassio, ci infila un: «*Democrazia*, un termine di bella risonanza ma che non comporta mai vantaggi». Si è detto che si tratta di storico di seconda mano: però è chiaro che anche un minore, quando può distendere la sua falcata senza addosso l'ombra dei giganti (Livio, Tacito, ma anche Polibio se ne stanno buoni a piè di pagina), la sua figura editoriale la fa sempre. giugno 2001

CASSIO DIONE

10. *Uno storico da ultima spiaggia*

Dallo sbarco di Enea nel Lazio all'età dei Severi: quasi mille anni di eventi srotolati sullo scrittoio di Cassio Dione di Nicea (Bitinia), lo storico vissuto tra il II e il III secolo d.C., senatore, console, governatore e titolare di una brillante carriera politica. Impiegò dieci anni per raccogliere il materiale sterminato; altri dodici per redigere (a Capua?) la sua *Storia romana* in lingua greca: ma degli ottanta libri solo una parte ci è giunta integra, il resto lo leggiamo nelle epitomi bizantine. Anche se non mancano gli estimatori (Gaetano De Sanctis tra gli altri), per gli studiosi moderni il ricorso a Cassio Dione è spesso un'*extrema ratio*: se è l'unico – superstite – ad aver «coperto» un avvenimento, rimpiangiamo le sue fonti perdute, ripiegando sul suo stile storiografico non limpido né acuto, certo distante dai grandi modelli antichi. Della sua conclamata mediocrità è indizio anche uno scarso zelo editoriale, per cui l'ultima traduzione italiana è contemporanea di Vittorio Alfieri. Ora il silenzio è rotto dall'onesta fatica di Giuseppe Norcio,

che pubblica una nuova traduzione di Cassio Dione, frutto del «lungo studio» (e chissà, anche del «grande amore» per lui). Sono già usciti due volumi, comprendenti i libri XXXVI-XLIII, dalle guerre mitridatiche alla guerra civile (Bur). Non tutto è poi così disprezzabile. Si raccomanda la battaglia campale di Farsalo. Cassio la sceneggia come proiezione tattica e psicologica dei due contendenti infine giunti all'inevitabile scontro che mette in palio il destino di Roma e del mondo: Cesare e Pompeo, suocero e genero «che hanno amato la stessa bambina» (un tocco sentimentale). Speculari la bruciante ambizione, gli argomenti per esortare le rispettive truppe, l'esitazione ad accendere la miccia e quindi il racconto della carneficina. Quando i due eserciti infine si azzannano, la macelleria si tinge di un marcato chiaroscuro patetico. È un Augusto all'apice, invece, il protagonista dei libri LII-LVI (Bur Classici Antichi, traduzione di Alessandro Stroppa, note storiche di Francesca Rohr Vio). Questa sezione quasi monografica dell'opera mastodontica di Cassio Dione (in parte giuntaci solo attraverso riassunti antichi, ripeto, ma preziosissima per il periodo tardoimperiale) è un'occasione per riflettere sul mestiere dello storico tardoantico, dibattuto tra vagheggiato rigore annalistico e ambizione narrativa. Il compromesso è quello di una «economia del discorso», a tema, a dossier. Dione riflette a voce alta in corso d'opera, annunciando al lettore per esempio come si sta comportando a proposito di un dato avvenimento, o che metodo intende adottare: qui, tagliare, qui invece dilungarsi in dettagli, riferire per filo e per segno... Già alle prese con fonti quasi certamente addomesticate dal potere, di suo poi rubrica e derubrica, accorpa: impagina. (E sotto questi cruciali anni augustei, una fonte annalistica probabilmente in comune con Svetonio, che rimane misteriosa: Livio, fino al 9 d.C.? Cremuzio Cordo?) Ma in mezzo a *omissis*, epurazioni, congiure, *arcana imperii* e autocrazia severiana, Dione cerca di districarsi, aspirando a fare il Tucidide, senza averne i mezzi e l'acume da filosofia della storia. Nei libri LII-LVI egli si occupa degli avvenimenti compresi tra il 29 a.C. – anno in cui Ottaviano avrebbe impresso la svolta monarchica al suo potere – e il 14 d.C. (morte di Augusto); qui l'andamento

cronachistico del racconto subisce un arresto anche per la massiccia introduzione di digressioni e di lunghi inserti dialogati, in funzione strategica, per esempio una fittizia diatriba istituzionale tra Ottaviano, Agrippa e Mecenate sul tema della forma del governo dopo le guerre civili: restaurazione della *res publica* o instaurazione della monarchia? Qui più che altro il punto di vista sulla nascita del Principato sembra essere quello anacronistico, attualizzante dello storico di età severiana, come osserva nell'introduzione Giovannella Cresci Marrone. giugno 1995 – luglio 1998

CATO MAIOR E LAELIUS*1. L'amicizia ideale dei bei tempi andati*

Cato Maior de senectute e *Laelius de amicitia*, due famosi Ciceroni quasi sempre rubricati e anche editati uno accanto all'altro: per i richiami interni (all'inizio del secondo, rivolgendosi all'amico Attico, dedicatario di entrambi, Cicerone si rifà esplicitamente al primo); per consonanza di genere – trattasi di dialoghi più aristotelici che platonici, con un impianto formale cioè piuttosto narrativo; ma soprattutto per l'altezza cronologica: quasi certamente furono composti subito prima e subito dopo l'assassinio di Cesare, nel 44 a.C., *annus horribilis*, pochi mesi prima cioè che il loro autore finisse giustiziato dai sicari di Antonio (quella morte nella lettiga in fuga, dipinta «secondo Plutarco» da François Perrier per Vincenzo Giustiniani poco prima della metà del Seicento, è tornata in queste settimane nelle sale di Palazzo Giustiniani a Roma). Riciclati dalle precedenti edizioni Bur curate da Emanuele Narducci, i due trattati gemelli sono tornati in libreria in un volumetto della collana molto popolare Superbur (Marco Tullio Cicerone, *La vecchiezza - L'amicizia*): via il testo a fronte, via gli originari saggi introduttivi di Narducci (sostituiti da poche paginette di Francesca Lechi); confermati invece l'apparato di note (sempre di Narducci) e la versione italiana di Carlo Saggio (del 1958, parzialmente rivista negli anni Ottanta), ormai un po' datata, in cui per esempio *senectus* è sempre «vecchiezza», non vecchiaia, con un

coefficiente stilistico che riesce buffo rispetto alla destinazione d'uso (vezzo fuori luogo o pigrizia editoriale, «anastatica»?). E anche il protrettico d'autore, estratto dal testo e scolpito come un'epigrafe sulla copertina in un italiano quasi notarile («Prima legge dell'amicizia sia questa: che agli amici chiediamo cose oneste, per cagione degli amici cose oneste facciamo, non aspettiamo neppure di esserne richiesti...», ecc.), così isolato sembra una frase da cioccolatini patinata falso-classico, complice un effetto di semplificazione; si sa infatti che l'«amicizia» di Cicerone è tutt'altro che galleggiante in un generico ideale buono per tutti i tempi da Montaigne a Bobbio, anzi le sue ascendenze filosofiche sono ben avvitate a un preciso programma di riforma morale dello Stato e dell'ordine sociale, con al centro la *virtus* e la *probitas*: un manifesto ideologico per la salvezza della Repubblica, attraverso la ricodificazione dei rapporti di amicizia nell'interesse del bene comune. E, sul piano formale, una scelta raffinatissima alla greca – far parlare i morti come nelle «interviste impossibili» del Gruppo 63 – e un controllo assoluto della strategia letteraria, della filosofia della composizione: «Questa specie di discorsi che si appoggia all'autorità di uomini antichi e illustri» scrive Cicerone «sembra avere, non so come, più peso...». Ecco dunque, con la *philía* ideale dei bei tempi andati, Lelio «sapiente e famoso per la gloria dell'amicizia» e, per l'elogio della vecchiaia, Catone il Censore, fotografato a ottantaquattro anni, alla fine della sua lunghissima vita, nel 150 a.C., dunque con un salto all'indietro di più di cent'anni (lui Cicerone invece aveva appena passato la sessantina). Ma in un set davvero ciceroniano, perché nessuno aveva mai visto Catone, «il ruvido agricoltore della Sabina» (Narducci) così «ammansito e anche raffinato»: così personaggio. marzo 2001

PRO FLACCO

2. Quel cinema giudiziario

Una splendida difesa per una cattiva causa. Questo il motto che la

Marsilio ha stampato sul retro della *Pro Flacco* di Cicerone (*In difesa di Lucio Flacco*, a cura di Giorgio Maselli): un'esortazione al lettore redatta come fosse il *promo* di un romanzo d'azione? Per la verità non dev'essere solo di natura editoriale (attualizzare, attualizzare i classici...) la ragione dello slogan, ma anche a suo modo storico-critica, come non sfuggerà ai ciceronisti più smaliziati: l'orazione *Pro Flacco*, gravemente mutilata fra l'altro dalla trasmissione manoscritta, non ha avuto grandi estimatori (nonostante i commenti antichi le ha nociuto lo scarso interesse di grammatici e retori), perciò quest'edizioncina basata sul testo mondadoriano di Friedrich Zucker (1963, ma con vari discostamenti) si pone piuttosto nella linea tracciata alla metà degli anni Ottanta dal tedesco Carl Joachim Classen, che in un saggio sulla strategia retorica ciceroniana – tradotto recentemente dal Mulino – ha campionato e risarcito un testo svalutato dagli stessi inglesi: cioè a dire i più raffinati esperti di genere giudiziario, anche tra i filologi. Il volumetto vale la scommessa di un'apnea nel processo che vedeva Cicerone nei panni di uno dei due avvocati difensori: giusto il tempo di prendere confidenza, di calarsi in quell'autunno del 59 a.C., già operante il primo triumvirato, di familiarizzare con l'imputato molto in vista (Lucio Valerio Flacco, malsopportato da Pompeo) e con i capi d'accusa – estorsione, ai tempi dell'amministrazione della provincia d'Asia nel 62 – di impadronirsi dei veri termini «politici» della questione (da pretore, a Roma, Flacco aveva fiancheggiato il console Cicerone nello smascherare e arrestare Catilina), e ci si ritrova pian piano risucchiati dalla strategia e dalla tecnica oratorie, dal carosello psicologico e antropologico, quasi fisiognomico, dei testimoni dell'accusa, fatti oggetto da Cicerone di una demolizione anche sarcastica (greci, ebrei, «barbari» microasiatici), come se si stesse davanti a uno dei film della collana *La parola ai giurati*, che ripropone in homevideo il fascino tecnico del cinema da tribunale: primi piani sul teste di turno e sull'imputato, movimenti di macchina, schermo dialettica, dialoghi «all'inglese». Nonostante una situazione processuale molto sfavorevole e un clima politico a lui ostile, Cicerone vinse. Avrebbe scritto Macrobio che in diverse

occasioni egli otteneva il successo processuale ricorrendo alla «comicità», e porta come esempio proprio la *Pro Flacco*. Maselli dal canto suo valorizza questo registro, cercando di restituire al margine quello che un discorso letto, ormai raffreddato e razionalizzato, non può più offrire: l'elettricità del discorso in atto, pronunciato da quel corpo (non solo da quella bocca). Basterebbe segnalare il ricorso frequente alla *sermocinatio* («cioè l'introduzione dell'opinione o di una possibile obiezione della parte avversa in forma diretta»): perdita *l'actio*, l'esame sulle ossa della «sceneggiatura» ci riferisce di un esemplare straordinario, se non irripetibile. febbraio 2001

LETTERE

3. *L'epistolario è servito freddo*

Poco tempo per riflettere. La colpa? «Dei messaggeri mandati dai suoi amici, che non vogliono attendere. "Vengono» dice Cicerone «bell'e pronti a partire e con già in testa i loro cappelli da viaggio; affermano che i loro compagni li aspettano alla porta". Per non farli aspettare, bisogna scrivere a casaccio tutto quel che passa per la mente. Ringraziamo questi amici impazienti,» commentava in piena era mommseniana (1865) Mestola Boissier nel *Cicerone e i suoi amici*, un classico della prosopografia ciceroniana, «questi messaggeri così frettolosi, che non hanno lasciato a Cicerone il tempo di fare dei brani d'eloquenza. Ciò che piace nelle sue lettere è proprio il fatto che esse contengono il primo getto dei suoi sentimenti, che sono piene d'abbandono e di naturalezza. Poiché non si concede il tempo di camuffarsi, ci si mostra quale è.» Meglio dubitare sempre di Cicerone, invece, anche quando scrive lettere: se non altro da lettori così disincantati per la distanza: per noi, accanto ai *Realien* – da imbrigliare in note esplicative piene di *Who's Who* – sono meteoriti raffreddati anche le parole dell'affetto, come nella lettera alla moglie Terenzia e ai figli spedita da Brindisi

il 30 aprile del 58 a.C., appena prima di imbarcarsi per Cìzico (esilio imposto da Clodio): «Spedisco lettere per voi il meno possibile, perché se non c'è momento per me che non sia triste, quando poi o scrivo a voi o leggo lettere vostre sono travolto dalla commozione, al punto da non farcela più. Ah, se fossi stato meno avido di vivere...». Sì, conviene stare all'erta di fronte a questa sorta di traffico postal-esistenziale che attraversa certe lettere, perché anche quella pressione referenziale incombente dal quotidiano, ormai ai nostri occhi fa *genere*. Cesare, Pompeo, Catilina, le seconde e terze file, le bande, e tutto l'establishment della morente Repubblica romana, il business privato, gli *otia*, i sentimenti, visti dal foro interiore, però «tagliato» secondo un sia pur privato codice. Perciò oggi ci si accosta al più famoso e cospicuo epistolario dell'antichità non come Petrarca: ora esso ci appare decisamente *in vitro*; e molto letterari la famosa «naturalezza» canonizzata dalle antologie scolastiche, il *sermo familiaris*, la tastiera stilistica non da concerto pubblico ma «per gli intimi»... Anche se poi inevitabilmente le oltre novecento lettere scritte (e ricevute) tra il 68 e il 43 a.C. *ad Atticum*, *ad Familiares*, *ad Quintum fratrem*, *ad Marcum Brutum*, curate post mortem dagli editor Attico e Tirone e diffuse – pare – in età neroniana, sono state l'inevitabile serbatoio per i profili di Cicerone (da Boissier, appunto, a Carcopino, a Seel) e del suo tempo, da Syme a Kumaniecki a Utchenko. Osservava Giorgio Brugnoli, nella militante introduzione scritta almeno vent'anni fa a un'antologia Bur delle *Epistole* rilanciata adesso dalla cartonata collana «Pantheon» (Cicerone, Lettere, a cura di Riccardo Scarcia), che in fondo siamo di fronte a «una vulgata politica», messa insieme non certo secondo l'*intentio auctoris*: «L'Epistolario di Cicerone – specchio delle sue brame, soprattutto – rimane, in prima e ultima istanza, il riflesso cangiante del suo ritratto politico, quale fu commissionato per i posteri». Tra una lezione di storiografia a Lucio Luceio – che sta compilando una storia della guerra sociale e della guerra civile – su come catturare la tensione, il filo del lettore, per esempio (ma gli preme soprattutto cosa scriverà di Catilina), e un memoriale politico a Lentulo, persino questo volumetto «ricopertinato» e bisognoso in realtà di un restyling concettuale,

con una sessantina di lettere senza note precedute solo dall'indispensabile cornice storico-ambientale, potrebbe sempre riaprire per qualcuno il ping-pong interpretativo dell'epistolario: da una parte Cicerone – che scrive a Curione nel 53: Ci sono molti tipi di lettere, ma da me non aspettarti che due tipi, «unum familiare et iocosum (confidenziale e scherzoso), alterum severum et grave (austero e solenne)» –, al lato opposto non tanto i destinatari reali delle lettere, ma noi lettori moderni: antiquari? filologi? *voyeurs*?
ottobre 2000

EPISTOLE AD ATTICO

4. Blanks, Realien ed effetti di reale

Osservò Arnaldo Momigliano con sottile umorismo che la biografia romana aveva contribuito «a tenere gli imperatori entro i limiti della mortalità». Genere letterario indiscreto per natura o *Vite* scritte con morbosa impertinenza? Anche agli immortali delle Lettere è toccato di dover scendere dal piedistallo. Cicerone fu tradito dall'epistolario privato (edito postumo, ma non certo contro la sua volontà): quando il Petrarca lo lesse, dopo averlo riscoperto nel posto più impensato (inaugurando così un cliché investigativo poi teorizzato da Poe nella *Lettera rubata*), indirizzò a Cicerone una *familiaris* con le lacrime agli occhi; sulla carta da lettera, il mito non era così impeccabile: «Dove hai lasciato quella calma così conveniente all'età, alla professione, alla fortuna tua?». Una filologia così intrisa di *philia* è un modello di ricezione per noi impensabile, eppure ci provoca ugualmente a rimeditare il nostro ruolo di lettori: come, e perché mai, leggere le lettere di Cicerone, fuori dai luoghi deputati (il liceo, l'università)? Una nuova traduzione delle *Epistole ad Attico*, uscita nei classici della Utet a cura di Carlo Di Spigno in due volumi, ci ripropone il fascino dell'epistolario ciceroniano. Come un mobile à *tiroirs*, si può cominciare dal primo cassetto e finire con l'ultimo, oppure farsi

guidare dalla curiosità per i diversi articoli esistenziali che vi sono stipati: date, personaggi, luoghi – Roma, Pompei, Anzio, il Formiano, Tuscolo, Astura, Cuma.... In realtà i cassetti sono soprattutto quelli del lettore, cioè modelli con cui egli mette alla prova un testo, lo assimila. Certo, occorre anche farsi guidare, e meglio se da una filologia meno petrarchesca! (Come dimenticare *Les secrets de la correspondance de Cicéron*, titolo intrigante di un vecchio monumentale saggio di Jérôme Carcopino – anno 1947 – che Di Spigno maltratta per le fantasiose ipotesi sulla pubblicazione dell'epistolario.) C'è naturalmente un modo strumentale di leggere le lettere di un personaggio come Cicerone, «protagonista e testimone del suo tempo», si è detto mille volte; ma bisogna stare in guardia. Come lo abbiamo noi, l'epistolario va dal 68 al 44 a.C.: non possiamo non interrogarci per esempio su certi *blanks* che avremmo preferito trovare riempiti (pesa in particolare il silenzio assoluto del 43, l'anno culminato con la morte ordinata da Antonio); essi saranno certamente frutto di una selezione e di un editing da parte del destinatario (Attico era l'editore di Cicerone, come si ricava da alcuni passi che ci informano indirettamente sulle pratiche editoriali dell'epoca). Ma l'editing – vogliamo chiamarlo così? – più pesante sarà stato di Ottaviano Augusto, che dopo aver acconsentito a servire su un piatto ad Antonio la testa (e le mani) di Cicerone, avrà badato poi a ricostruirne con cura uno «proprio», filtrandolo nella raffinata macchina del consenso. Ma dobbiamo tenerci lontani anche dal luogo comune di «testi spontanei»: via, un intellettuale così *compos sui*, uno scrittore così sorvegliato (non si atteggiava a Demostene, a Platone?), così avido di immortalità! E il *sermo cotidianus*? Non avrà mica sistematicamente sospeso la prassi comunicativa codificata (sempre molto convenzionale, comunque). Da questo punto di vista la nuova traduzione (condotta sul testo stabilito da Shackleton Bailey) ci richiama alla nostra identità di lettori: da «testo a fronte» o da «traduzione a fronte»? Sono due atteggiamenti differenti. Di Spigno non ha lesinato chiarezza, eleganza espressiva e zelo nella limatura lessicale; di sicuro però una traduzione così ricca – debordante rispetto al testo latino stampato a fianco – sottrae qualcosa alla

concisione, alla rapidità espressiva, quasi stenografica dello stile epistolare: secco, ellittico, allusivo, come impone la retorica dei fatti della vita quotidiana, l'esistenziale guizzo dell'*Erlebnis*, lontano dalla mischia, dai *negotia*, in villa, in esilio, in campagna, in oasi temporali appositamente ritagliate. Trasmessi in forma colloquiale per il tramite di un corriere benedetto (quante volte invocato, atteso quel *puer*, quello schiavo, quell'amico di passaggio), i *Realien* delle lettere a noi pervengono *figée* in un canone di sfumature psicologiche, come se si trattasse di un romanzo epistolare che ce li fa leggere in cornice: splendidi effetti di reale messi lì per dare verosimiglianza, colore, immediatezza. In una specie di *transgender* filologico, la comunicazione di partenza è divenuta il palinsesto su cui noi oggi facciamo le nostre pratiche di pertinenza (filologica, storica, retorica, stilistica). Ma questa mutazione sessuale del testo ciceroniano è interamente garantita all'origine: nate private – e via via sottratte ai polpastrelli caldi del destinatario, degli editor, dei censori, dei filologi – le lettere sono state raffreddate fino a noi, ultimi anelli di una catena di ficcanaso autorizzati. Chi le apre finge di trovarci il «suo» Cicerone, in una dinamica di lettura oscillante, ora più raffinata, ora più approssimativa, a seconda, comunque senza poter prescindere (tutti abbiamo scritto e ricevuto almeno una lettera) dal caro, antico segnale performativo: *CICERO ATTICO SAL.*, Cicerone saluta Attico. giugno 1998

QUINTILIANO

5. *Canone oratorio (con lacrime)*

Difficile dire quanti studenti ringrazierebbero oggi Poggio Bracciolini per aver scoperto nella torre di un monastero di San Gallo, in Svizzera, il codice che ci ha restituito integra l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, sottraendola a un oblio quasi sicuro: sì e no qualche zelantissima alunna «a modino» delle magistrali dei primi anni Sessanta... Ma ora che la Einaudi ammannisce la ponderosa e

per certi versi tecnicissima *Formazione dell'oratore* addirittura come «libro da comodino» – testo latino a fronte, carta frusciante e segnalibri di stoffa, formato «Pléiade» nonostante il divorzio commerciale da Gallimard –, sarebbe interessante sapere chi è il destinatario-modello pensato per quest'iniziativa (due volumi in cofanetto) a cura di Adriano Pennacini, coordinatore di una squadra di undici collaboratori, uno per ogni libro della *Institutio*. E come mai un'altra edizione italiana dopo la Utet anni Settanta, e la più recente Bur, per non contare quella stringata a puntate, ancora in corso, negli Oscar Mondadori? (Peraltro non c'è traccia della storia moderna del testo, negli apparati di quest'edizione, che pure allega un utilissimo indice dei termini retorici.) È vero che ormai nell'editare i classici che vanno in libreria ci si affida a un criterio editoriale misto, che vorrebbe tenere insieme gli studiosi e i lettori colti: si prende un testo critico base (in questo caso quello di Michael Winterbottom, 1970), e alla luce delle acquisizioni via via occorse lo si modifica e lo si discute nei singoli punti. Come avviene qui. Ma, domanda: era opportuno offrire un testo a mosaico che si discosta dalla lezione di Winterbottom non per mano di un unico editor, ma attraverso le proposte e i punti di vista di dodici curatori, ognuno impiegato su un segmento dell'opera? Sono questioni che evidentemente riguardano i latinisti. Invece i potenziali lettori per diletto, notturni o da sofà, tutti felicemente sottrattisi al tremendo pregiudizio anti-retorica dei romantici, potranno prendere un po' di confidenza e di piacere col genere di testo e di autore (già «di grido»: a lui per primo Vespasiano affidò una cattedra pubblica di retorica, e uno stipendio annuo di centomila sesterzi) seguendo magari una propria rotta prima della tratta ufficiale: aggredire subito, *in medias res*, il fascinoso X libro, contenente una specie di summa dei grandi scrittori greci e latini (che per noi se non altro è un piccolo canone dei gusti letterari dell'epoca)?; oppure, pensando magari ai risvolti pratici della manualistica all'americana (come avere successo parlando in pubblico), mettersi gli occhiali di Adriano Pennacini, che nel saggio introduttivo passa in rassegna i teorizzatori della retorica moderna – Perelman, Lausberg, il Barthes dei seminari parigini, e anche McLuhan, l'uomo della

comunicazione elettrica – e giocare così ad applicare le categorie retoriche antiche alla pubblicità di massa...? Preferibile senz'altro un avvicinamento più esistenziale, che scardini i gusci lucidi e freddi della tecnica: cominciare allora dai proemi, luogo propiziatorio deputato dagli scrittori antichi a invocazioni e dichiarazioni di poetica programmatica; qui tre, di registro autobiografico. Se in quello premesso al primo libro Quintiliano – che ha acconsentito a pubblicare cedendo alle richieste dei lettori e dell'editore amico (Trifone) – illustra il piano dell'opera (dodici libri), è nel IV, dove si apre l'occhio dell'imperatore, che lo spazio di dialogo si presta a un provvisorio bilancio psicologico: d'ora in avanti egli non penserà più solo alla formazione oratoria dei privati cittadini, perché nel frattempo «gli è stata affidata l'educazione di due pronipoti di Domiziano», dunque l'impegno si fa più gravoso, e non solo per la materia (le parti fondamentali del discorso giudiziario: proemio, narrazione, prove, perorazione) e la bibliografia di riferimento. Ma una pia digressione autobiografica esplode nel proemio al VI (libro-cerniera che chiude la trattazione dell'*inventio* prima di passare alla *dispositio*), dove la scrittura si offre alla sublimazione del dolore privato, la morte del figlio piccolo dopo quella della giovane moglie diciannovenne: «Mi dedicavo alla mia fatica pur con lo sguardo attento alla mia gratificazione personale, per il fatto che avevo l'illusione che avrei lasciato questa come migliore parte della mia eredità a mio figlio... Lui, mio figlio, per il quale avevo concepito le mete più alte e nel quale riponevo l'unica speranza della mia vecchiaia, lui ho perduto e si è rinnovata in me la ferita del lutto». Un *exemplum* patetico antico, ma inciso su carne viva, scivolato quasi sino a noi al riparo di un trattato-sistema tra i più durevoli e permanenti della civiltà classica.

gennaio 2002

VI

Virgiliani e virgilianisti

STAZIO

1. *L'epigono sanguinario*

Anche senza il lasciapassare postumo di un Comparetti, a furia di sfoggiare e citare *Eneide* (allegando persino ruffiani commenti espliciti) Stazio nel Medioevo c'è proprio arrivato in carrozza, e Dante infine lo iscrisse nella sua élite personale: quell'ombra impacciata, un po' *gaffeur* che nella quinta cornice del Purgatorio continua a incensare Virgilio, altri non è che la personificazione del Classico (nel *De vulgari eloquentia* ancora con Virgilio e Lucano, Stazio forma il canone ristretto dei poeti antichi): un modello maturo di poesia epica riflettuta, commentata. E lettore-modello – agonistico, etico – del padre Virgilio («per te poeta fui, per te cristiano»). Più realisticamente oggi Stazio, letto pochissimo, sconta quell'antica «fortuna», e suo malgrado si ritrova iscritto a un club letterario di seconda categoria: gli epigoni di Virgilio. Dietro quest'insegna un po' penalizzante (che liquida in un solo colpo anche Valerio Fiacco e Silio Italico) si è soliti accasare quei poeti epici virtuosissimi di età flavia che, nonostante palesi differenze, leggono tutti l'*Eneide* come il modello non plus ultra; e infatti il loro cielo epico è ormai chiuso, un po' teatrale, come uno scenografico *trompe l'oeil*. È l'«epica di età flavia», un po' ripiegata e imbalsamante, anche se dotata di mezzi espressivi potentissimi: appresa la lezione decisiva di Lucano e incamerate le molte voci di Ovidio, essa vira nell'esercitazione retorica – impressionante – la

nuova ideologia della storia. Se si prende l'opera più importante di Stazio, la *Tebaide* (a cura di Giovanna Faranda Villa, testo latino a fronte, Bur), che racconta in dodici libri la lotta grandiosa, terribile fra i figli di Edipo (Eteocle e Polinice) per la conquista del regno di Tebe, si capisce questa dinamica giocata tra devozione liturgica e rottura formale. È vero che Stazio «cerca» Virgilio con amore da letterato, e lo pedina da filologo che gli tiene il fiato sul collo: ma è decisamente ormai un moderno, un lettore-interprete che riflette – come direbbe il manuale – «il gusto dell'epoca». Nel nuovo stile imperiale si rilegge con acrobazia agonistica il teatro tragico ateniese: edipi, medee, fenicie, fedre, atridi, e con essi perciò coorti consanguinee fratricide, festival dell'horror e matricidi e ferri corti da immergere in continuazione, quasi come a Palazzo: un manierismo prima di tutto ideologico, letterario, che a furia di forzare i limiti del genere e i toni dello stile, viola la tollerabilità visiva della poesia classica, con effetti imbarazzanti. Ora, se sulla carta l'assetto teologico del poema di Stazio sembra confermare l'establishment virgiliano, in realtà a fare il cattivo tempo, a impazzare è quasi sempre il Genio del male: il Fato, e con lui una schiera di deità nuove (concetti astratti ora personificati), promosse a motori della vicenda. È il dominio del *furor* (come «il terrore» e «la ghigliottina?»), delle *Furie*, tra i primi personaggi in ordine di apparizione: infatti una scatenata Tisifone è invocata subito, a infestare la casa di Tebe, da Edipo nell'oltretomba (e così Stazio ha modo di evocare con calma unghiate cruenta e occhiaie vuote). E il vecchio Giove? Riesuma cadaveri eccellenti anche lui (deve adeguarsi) e invia sulla terra l'ombra di Laio – padre di Edipo, assassinato da Edipo – con conseguenze immaginabili per la trama... Così quegli apparati virgiliani appaiono più che altro un'impalcatura, e anche Omero lo si consulta per il repertorio: schemi compositivi e temi svolti (giochi funebri, inquadrature di battaglia, iconografia dei duelli, figure dei combattenti, traiettorie dei colpi inferti, splendidi «cartoni» anatomici da accademia). Di Virgilio inarrivabile si possono al massimo venerare a debita distanza le orme, come dice il citatissimo finale della *Tebaide*: ma intanto l'Epigono, da vero moderno, costruisce un quadro narrativo

talmente denso e intricato da apparire romanzesco. E le carneficine? Coltelli che si immergono, gole che si squarciano, fiotti, teste mozzate che ancora parlano, immagini horror. Tutto è tinto o madido, pregno di sangue: prima le lame, le impugnature, poi – al *ralenti* – i guerrieri, e via via i campi, le fosse, gli zoccoli, le ruote dei carri che spiaccicano le salme... Un epos *maxime oratorium* intonato al truculento, all'orripilante, al macabro, al fosco, al livido – scale cromatiche permutabili, nella bravura del poeta, dai registri acidi a quelli avvampati. Ma non bisogna arrestarsi perplessi alla patina orrificata. Non è facile leggere Stazio, non è facile comprenderlo: e certo non basta tradurlo e infilarlo in un cofanetto assemblato come certe *compilation* di dischi, schiaffando al posto di un'introduzione appositamente pensata e scritta, delle pagine estratte da un saggio di William J. Dominik (del '94, non del '44 come erroneamente scritto). Non è facile curare una *Tebaide* con lo spazio a piè di pagina ridottissimo: ma allora perché (esempio ad apertura di libro, pagina 627) – in un caso discusso come quello del ritratto di Atalanta/Partenopeo – lasciar credere come propria, al lettore non specializzato, una soluzione chiaramente presa da altri (John Dewar)? tacendo per di più il parere di un «certo» Lattanzio? Avvolta nella carta insanguinata dei Labdacidi (i discendenti di Labdaco, padre di Laio, padre di Edipo), l'«umile» *Tebaide* medita sulla lotta per il potere, sulla maniera epica, sulla storia di cui è signora il fato che trionfa a Tebe (e a Roma?). Il meccanismo di distruzione, spiraliforme, è davvero ben oliato: non s'inceppa mai, garantito com'è da un Giove che di recente deve aver letto con una certa avidità Seneca tragico e le *Metamorfosi*, dimenticando Virgilio. luglio 1998

2. Achilleide, epica trans gender

Cosa ci fa Achille travestito da donna nella reggia di Sciro? Ma è proprio lui, lo spietato e implacabile eroe dell'*Illiade*? L'ha nascosto lì, tra le figlie del re Licomede, la premurosa madre Tètide, per sottrarlo alla spedizione di Troia: cioè, com'era scritto, a morte

certa. L'episodio assai noto nell'antichità, come testimoniano gli affreschi pompeiani, è narrato nell'*Achilleide* di Stazio, un poema epico composto alla fine del I secolo d.C. e rimasto interrotto al secondo libro per la morte dell'autore. In una nuova edizione curata per i Classici della Bur Gianpiero Rosati ci restituisce alcuni interessanti aspetti del poema solitamente trascurati: a cominciare dalla complicità a cui Stazio invita il suo lettore – che ha già imparato, come lui, Omero Virgilio Ovidio – strizzandogli l'occhio alle spalle dell'ignaro Licomede. La breve carriera *en travesti* – fino allo smascheramento operato da Ulisse – non impedisce peraltro all'adolescente Achille d'intraprendere il suo curriculum erotico: anzi, è stato il *coup de foudre* per Deidamia, la bellissima figlia del re, a fargli accettare la permanenza a Sciro, sia pur in abiti femminili. Ma «i turbamenti del giovane Achille» (così potremmo titolare, da moderni, questo racconto di maturazione psicologica) sono un tema estraneo al paradigma eroico su cui è tradizionalmente modellata la sua figura: e proprio qui si annida il maggior interesse letterario del nuovo *épos* di Stazio, che apre un varco ai motivi idillico-patetici del genere elegiaco. Così Deidamia, sedotta e infine abbandonata secondo copione, parla come un'eroina ovidiana, candidando Achille al dantesco girone dei lussuriosi. gennaio 1995

SILIO ITALICO

3. Cult *virgiliano* e horror *flavio*

Forse un lettore moderno digiuno della fitta poesia di Silio Italico (26-101 d.C. circa) potrebbe farsi invogliare da quest'agnizione tedesca di Michael von Albrecht, che a metà degli anni Sessanta dedicò al devoto virgilianista d'età flavia una monografia ancora abbastanza in voga: «L'espressione [di Silio], che a volte rasenta la tautologia, indica il rilassamento dell'età avanzata. Ciò non produce solo conseguenze negative – a volte viene in mente la misurata

maniera di Adalbert Stifter». Come si intuisce anche solo da questa, per certi versi, sorprendente incisione critica (il narratore della selva boema spegne un po' la vulgata dell'epigono innamorato degli eccessi), Silio Italico deve portare come un fardello quel suo elaborato progetto epico fuori tempo massimo: scrivere con i *Punica* il nuovo poema storico di Roma – Roma contemporanea, classicista e quasi neo-augustea – rilanciando con tuoni e fulmini uno dei miti fondatori, la guerra contro Cartagine. In termini più letterari ciò equivaleva a rifare Ennio (che a un certo punto entra pure come personaggio, eroizzato, nel poema) in salsa virgiliana: ma dopo che Lucano aveva tirato l'elastico sino al punto di rottura. I *Punica* appaiono come un'*Eneide* continuata, attraverso cui rileggere Omero, e dove a grandeggiare negativamente dall'inizio alla fine è soprattutto il nemico: Annibale, subito sotto l'egida di Giunone e subito vincolato da bambino al giuramento antiromano dei Barca, all'odio di vendetta che la Didone virgiliana scagliò su Enea e discendenti. Ora, nel trittico epico flavio il poema di Silio è sempre stato valutato non solo come quello più sanguinolento (e la *Tebaide* non è certo asciutta), ma anche come il più brutto: da salvare singoli quadri, pezzi di bravura molto colti e variati, debole però l'impianto strutturale. Più che altro una studiatissima accademia antiquaria di cartoni epici a effetto: aristie, conciliaboli teologici, albe e tramonti, descrizioni di Italie bucoliche, armi, sogni, profezie, presagi, discese agli Inferi, giochi funebri... Messi a fuoco dall'occhio un po' psicopatico di un ingranditore dal naturalismo esasperato. Le fonti antiche – per le quali, si sa, opera e vita si tengono in una necessità quasi psicologica – testimoniano che Silio praticava una specie di culto privato virgiliano: oltre a collezionare cimeli, egli acquistò anche il terreno con la tomba del poeta mantovano a Napoli, e ogni anno ne celebrava l'anniversario della nascita. A sua volta, osservando un po' la storia degli studi, le sue *Guerre puniche* in diciassette libri (ma forse dovevano essere diciotto come Ennio), dalla spedizione di Annibale al trionfo di Scipione dopo Zama (201 a.C.), esigono vocazioni filologiche discretamente maniacali: come quella di una latinista della Statale di Milano, Maria Assunta Vinchesi, per la quale egli è approdato

alla Bur (due volumi in cofanetto) munito di brevi note e d'una informatissima introduzione, che a un certo punto – poiché il poema fa muovere e parlare personaggi liviani su un fondale epico – si pone il problema scolastico del profilo delle figure (come faceva Luigi Russo con Manzoni). In fondo per apprezzare Silio, come tutti i culti di nicchia, occorre mettere in crisi il senso delle proporzioni: anche perché, oggettivamente, tradurre dodicimila versi che ruotano intorno a Canne, può occupare una discreta fetta d'esistenza. gennaio 2002

VALERIO FLACCO

4. *Il revival di Argo, la prima nave*

Tra gli epici di età flavia, Valerio Flacco (I sec. d.C.) è il più oscurato dai medievali, e anche i risarcimenti della filologia moderna non sono stati generosi con lui: la dipendenza dai vari Apollonio Rodio e Virgilio lo ha privato di legittimi crediti, sia nel campo delle innovazioni stilistiche e dell'approfondimento psicologico dei personaggi, sia in quello più generale e complesso del sistema di elaborazione dei modelli. Se le gloriose insegne postvirgiliane – con, nel programmatico «Ratis omnia vincet», la nave-totem al posto dell'Amore – hanno finito per condizionarne la fortuna, però adesso Le *Argonautiche* di Valerio Flacco stanno rialzando le vele, visto che studiosi ed editori tornano a occuparsene: una nuova traduzione italiana ben curata da Franco Caviglia con testo a fronte basato su Widu W. Ehlers rivisitato e discusso in più punti (Rizzoli-Bur); una recentissima traduzione inglese a cura di David R. Slavitt (*Voyage of the Argo*, John Hopkins University Press) e finalmente anche una monografia – *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic* (Oxford 1999) – a opera di Debra Hershkowitz. Nel '97 era uscito da Le Monnier il commento integrale al libro VII a cura di Alessandro Perutelli, e va ricordato anche il capitolo dedicato a Valerio da

Denis C. Feeney nel suo *The Gods in Epic*, Oxford 1991: un saggio importante che stranamente non figura nella bibliografia della Bur. Fari puntati allora su quel Giàsone moderno del I secolo alla conquista del vello d'oro nel mondo estremo del Mar Nero (riverniciato da un Vespasiano – dedicatario dell'opera – spintosi fin nell'inviolata Caledonia) e per quel suo viaggio odissiaco davvero, ammobiliato canonicamente di rocce semoventi, tiranni sanguinari, mostri marini, draghi, regine, faide familiari, incantamenti: ma con alle spalle ormai tutto l'establishment di Olimpi ed epica maggiori... E naturalmente va riaprendosi anche il dossier-Medea: una Medea sempre messa in ombra da quella di Apollonio e da quella di Seneca, che nel frattempo però si è rifatta una vita, ha studiato la parte di Didone e ha letto Ovidio. (Una sinossi del genere è ormai alla portata di tutti grazie ai data-base del computer e ai nuovi dizionari di mitologia che mettono in fila le molte vite intertestuali dei personaggi in letteratura, pittura, musica ecc., facendole sfilare in passerella: che tipo di griffe e di personalità «indossa» l'eroina dello stilista Valerio rispetto a quello dello stilista Euripide?) Composte e lasciate interrotte all'VIII libro in piena età d'argento («Di recente con Valerio Flacco abbiamo avuto una gran perdita»: Quintiliano), *Le Argonautiche* hanno scontato uno statuto letterario postclassico e un ritorno al passato liquidato come retrò, da epigono; quando non la colpa di essere poco più, poco meno una raffinata esercitazione retorica, screziata di scatti di autentica poesia ma globalmente debole nel disegno, nel ritmo. Così la storia del gusto le ha sempre lette di riflesso, decretando spesso l'oblio per Valerio, al contrario per esempio del contemporaneo Stazio, che poi lo ha surclassato anche come personaggio, avendo trovato audience nella *Divina Commedia* (un'apoteosi, per la cultura medievale). Certi giudizi si sono tramandati fino al Novecento, al punto che alla fine degli anni Cinquanta, per esempio, in un'introvabile antologia di poesia latina di età imperiale uscita nella «Fenice» di Guanda (la collana di lirica diretta da Attilio Bertolucci) Carlo Carena poteva presentare Valerio come «sceneggiatore» un po' confuso; ironizzare su quella sentenza di Quintiliano («Non rimpiangeremo tanto anche noi che

sia morto prematuramente»), e istituire un paragone musicale così: «Il suo timbro è quello fondo di un violoncello». Ora però quel poema flavio minore, che ri-orientava le visioni augustee del mondo e degli dei, proiettando l'apoteosi della dinastia regnante sullo schermo di una grandiosa storia universale, registra una specie di revival. Riaffiora dunque il mito solcante di «Argo la prima nave» privo però ormai della zavorra – l'antico *nefas* della violazione equorea – che l'aveva accompagnato nella storia della cultura (ora solo un Nettuno perfido ironico: si salvi pure la nave Argo, così poi a imitazione le generazioni future si cimenteranno ancora con mare e morte!). E dunque tra le righe la politica geografica dell'epoca flavia, un'espansione dell'etnografia (barbara Colchide di Pasolini) con tutto il favoloso ambaradan dei popoli extracomunitari: fogge, abitudini, lingue, paesaggi...; e la retorica delle conquiste imperiali che riaffiora in una nuova forma d'epica sempre più drammatica e sentimentale in cui campeggia subito, nel perspicuo avvio («Prima deum magnis canimus freta pervia natis», «lo canto i mari che furono, primi, una via a mangnanimi figli di dèi») la dimensione del viaggiare, l'idea della spedizione: letteratissima (Omero, Virgilio, Apollonio, più il perduto Varrone Atacino suo traduttore a Roma) e riattualizzata. Insomma un Valerio Flacco in controtendenza è una novità. Ma di fronte a questo inatteso ritorno, come dimenticare che il primo *revival* fu all'epoca d'oro della filologia, nel Quattrocento? Allora *Le Argonautiche*, che erano soltanto un titolo senza il testo, riemersero dal nulla in un codice scovato a San Gallo in Svizzera da Poggio Bracciolini (1416). E di lì si spandeva una certa fama italiana, grazie anche poi all'edizione commentata di Giovan Battista Pio, perciò quando la nuova Repubblica di Genova decide di celebrare i fasti dell'ammiraglio Andrea Doria, insignito della massima onorificenza del Toson d'Oro (1531), è ad Argo «la prima nave» che guarda la committenza principesca; e la spedizione flavia dell'ammiraglio Giàsone sarà stato più di tutti il testo su cui esemplare scena dopo scena, per esempio, il programma decorativo di Palazzo Fassolo (col Perino chiamato a completare il ciclo di affreschi iniziato dal Pordenone, come racconta il Vasari). Rifondate sotto il segno del

catarismós (il processo di trasformazione in costellazione), le *Argonautiche* romane di Valerio Flacco attendevano da tempo nuovi microscopi: pare proprio che i filologi dal canto loro abbiano iniziato la messa a fuoco. marzo 2000

HERMANN BROCH

5. *L'Eneide di Vienna*

Di un Virgilio davvero moderno – e finalmente non più solo romantico, pallido imitatore di Omero – si deve parlare oggi, a freddo, anche per *La morte di Virgilio* del viennese ebreo Hermann Broch? Nessuno può negare che egli sia iscritto, sia pur fuori serie (da romanziere), nella rinascita virgiliana novecentesca, quando il fantasma viene estratto dal limbo in cui lo aveva messo la filologia del XIX secolo, e batte, proprio in area tedesca, colpi da far tremare: è tornato l'altissimo poeta, *alter Homerus*, non copia. Ma non sembra tanto questo il punto su cui alligna Broch. È soprattutto la sovrapposizione delle epoche e dell'*Erlebnis*, che lo infiamma. Mentre i marmi di Roma specchiano i bagliori della dittatura, nel *vergil* – siamo verso la fine degli anni Trenta – l'età aurea della quarta egloga viene smascherata; Augusto incassa le stilette del suo poeta «di Stato» che, fallito, ha deciso di sfilargli l'*Eneide* (il poema storico di Roma) e di portarsela nella tomba; i programmi iconografici Zanker – una poderosa macchina di consenso – appaiono fragili quinte da romanzo per transcodificare l'imminente deflagrazione del Moderno (un erede della *Finis Austriae* sa bene dove mettere le mani). Non attecchisce tanto invece la *renaissance* filologica dell'*Eneide*: «È solo una discreta copia dal modello omerico, un vuoto nulla», fa dire Broch al suo poeta. La pietra tombale ottocentesca non è stata rimossa. Così si devono separare chimicamente i due Virgili di Broch, il Virgilio-personaggio e il Virgilio-poeta. Il primo delira, febbricitante a Brindisi dopo l'ultimo viaggio in Grecia, sembra resistere ad Augusto, allegorizza

moltissimo, agisce un pensiero postromantico, un po' «esistenzialista», alla Kierkegaard e alla Barth; ha digerito Hofmannsthal e Bachofen, ha amato le *Elegie duinesi* di Rilke, ha letto Kafka, Thomas Mann e Leo Frobenius, e anche *Il dramma barocco tedesco* di Benjamin; emette prolungate allucinazioni cromatiche, che ondeggiano sullo schermo del romanzo come in un'odissea alla Kubrik. Il secondo Virgilio invece dovrebbe coincidere col profilo del suo *corpus* poetico, un palinsesto comprendente anche storia del testo, tradizione dei commenti e delle interpretazioni: ma l'orologio di Broch, qui, ha le lancette indietro. Come una cartolina fosforescente il *Vergil* trascolora e ci guarda in modo diverso a seconda di come lo incliniamo. Il tema della partitura sinfonica, eseguita in quattro movimenti-variazione, quasi dei mantici cosmici (Acqua-L'arrivo, Fuoco-La discesa, Terra-L'attesa, Etere-Il ritorno), è abbastanza esplicito: il *Fortleben* di uno scrittore moderno, il quale giunto ultracinquantenne nel mezzo della crisi, trova il suo capolavoro incontrando lo scrittore antico, invisibile ai romantici, in una cella delle prigioni naziste, come scrisse Ladislao Mittner. Se si chiudono gli occhi arriva il 19 a.C., quella crisi è la cabina del naviglio augusteo che solca l'Adriatico, è il porto di Brindisi al crepuscolo; è una stanzetta spoglia, la finestra sul mare per dissolvenze da incubo... Sono le ultime diciotto ore di vita di Virgilio, il quale ha deciso di distruggere il poema «di» Ottaviano Augusto («Bruciare l'*Eneide*, bruciare l'*Eneide*» – in quanto ha mancato il bersaglio della conoscenza – «al fuoco della realtà»), e di sostituirlo con un altro capolavoro: la propria morte, come una purificatoria catabasi della coscienza. Si sa che Broch raccolse il quanto di sfida teorico lanciato dall'*Ulisse* di Joyce scrivendo il *Vergil* come un romanzo in tempo reale (in traduzione italiana cinquecento pagine), un gigantesco «monologo interiore» tessuto più che altro in chiave simbolistico-allusiva: magniloquente, e di registro sempre molto alto. La sceneggiatura ha un suo rigore aristotelico, con unità di tempo/luogo/azione molto strette – al limite della sfida impossibile, visto il dilatarsi del racconto – sistematicamente sfondate però, nel montaggio, coi flashback e le dissolvenze sogno /realtà. La nudità degli interni, l'assenza quasi

totale di suppellettili è funzionale al ruotare delle proiezioni interiori, gigantesche come le ombre aggettate da una candela. Il lettore non perde mai di vista il baule che custodisce i rotoli dell'*Eneide*, mentre al capezzale del moribondo s'accampano a turno i personaggi interiori: l'amata Plozia, il ragazzoschiavo Lisania – quasi uno psicopompo – e poi gli amici editor Vario e Tucca, e infine anche l'imperatore, col quale Virgilio per un centinaio di pagine dà forma a un tremendo dialogo «platonico», molto rarefatto, ma non scena di conversazione, anche a causa del simultaneo «commento continuo» formulato dal punto di vista dello stesso Virgilio (che si comporta un po' come i personaggi dell'*Eneide*). 1938, *Anschluss*. «Gli Achei sono ritornati a distruggere la polis» scrive Hermann Broch in una lettera, alludendo alla tragedia europea. Uscito indenne dal letto di Procuste della Gestapo, mette in valigia il romanzo appena iniziato e via-Londra (via-Joyce) scappa dall'Austria per trasferirsi in America, a Killingworth, a Yaddo e poi a Princeton. È a casa di Einstein, nell'estate del '39, che finisce il *Vergil*. Si sa di pressioni degli amici che lo convincono a terminare il romanzo (di un Enea come *mitologema* nazionale americano – pensando fra gli altri ad Allen Tate, a Robert Lowell e a Thornton Wilder – parlò in una bellissima lezione Marino Barchiesi). E proprio da Princeton, negli anni Settanta, il filologo classico Michael Putnam lancerà le sue sovrainterpretazioni simbolico-esistenziali dell'*Eneide*, chissà se inoculate dal visionarismo di Broch... Ma la prima cellula del libro, che esce a New York solo nel '45, è una novella intitolata *Il ritorno di Virgilio*, scritta e letta da Broch alla radio di Vienna il 17 marzo 1936. Colpisce gli ascoltatori quella leggenda, tramandata dalle *Vite antiche*, di Virgilio che intende bruciare a tutti i costi l'*Eneide* per strapparla al disegno imperialista augusteo (chi ha orecchi, intenda!); e anche se non era balzato fuori dal mobile-radio come un marziano di Orson Welles, adesso quel neo-Virgilio novecentesco poteva far resistenza, divenire coscienza europea nel secolo delle dittature. A quel punto i filologi tedeschi già da un bel po' avevano smesso di lavorare per il re di Prussia (e *pro domo Homer*), e così con sfalsamenti di piano e incroci che solo più tardi

si sarebbero riannodati, il cielo virgiliano si era riaperto a giorno: una costellazione di studi. Su tutti, la rivoluzionaria *Tecnica epica* di Richard Heinze, 1903, il più bel libro su Virgilio di tutto il Novecento, e poi naturalmente Eduard Norden; e anche ardori nuovi, questi decisamente meno ermeneutici, neoumanisti e simbolisti. Broch in verità dà segni di aver digerito soprattutto il Virgilio antimodernista di Theodor Haecker, e intanto a Londra, appena pochi mesi dopo l'uscita del romanzo, il moderno Thomas S. Eliot ricodifica solennemente un suo Virgilio, vertice del classicismo contemporaneo per l'Europa che esce dai bombardamenti, in una di quelle orazioni che danno dimensione di civiltà alla poesia universale. (Va detto anche che molto di quel che Virgilio ha riguadagnato sul terreno della *Kulturkritik*, lo ha pagato poi in salatissime cambiali interpretative: la sovrapposizione dei due Virgili – l'autore dell'*Eneide* e il personaggio «biotico» tradito come massima espressione della macchina del consenso augustea – ha prodotto detriti ideologici e travisamenti. Non è un caso se alcuni di quelli che lo hanno riscattato facendone, come Broch, una specie di bandiera ant imperialista, hanno finito per affossare l'obbediente Enea, applicando un'ingenua traiettoria psicologista, magari spostando le loro simpatie politiche su Turno: per esempio proprio Putnam, capofila della scuola filologica americana.) Ci si è interrogati a lungo sulla *Morte di Virgilio* come antiromanzo moderno (quasi un manifesto per la distruzione dell'organismo lukácsiano), ma i virgilianisti – a parte la scuola di Harvard e quella simbolista – si sono dovuti arrestare davanti a quel Virgilio sonnambulo, smorto e allucinato, che non poteva essere il nuovo Omero che in realtà era: al massimo, entrare nella *goldene Kette*, la catena d'oro dei grandi poeti occidentali montata da Rudolf Borchardt, che con una vibrante *Rede* per il bimillenario fascista del 1930 archiviava il dossier tedesco antivirgiliano iniziato coi fratelli Schlegel. Quindi riletto oggi a cinquant'anni esatti dalla morte del suo autore, più che altro il *Vergil* sembra stare all'*Eneide* come l'*involucro* fascista, demolito nelle scorse settimane a Roma, stava all'Ara Pacis: a un certo punto i sistemi di interpretazione e di lettura dell'antico, anche i più retoricamente solidi, appaiono

superati. Ma per fortuna i libri non hanno il problema delle ruspe e dei ministri dei beni culturali. agosto 2001

VIRGILIANISTI

6. Heinze, *il tecnico della Empfindung*

«Questo libro non vuole esprimere un giudizio di valore, bensì accertare dati di fatto concreti.» Iniziava così la *Virgils epische Technik* di Richard Heinze, professore all'Università di Lipsia. Era il 1903. Quella promessa asciutta sarebbe stata mantenuta, offrendo un'indagine fertilissima e geniale: il più importante libro mai scritto su Virgilio, è stato detto (a riscatto dell'iperbole, vedere la magnitudine anche bibliografica della materia). Dopo oltre novant'anni quel saggio è uscito per la prima volta in italiano, tradotto da Mario Martina (*La tecnica epica di Virgilio*, Il Mulino, introduzione di Gian Biagio Conte). Heinze provocò nella critica virgiliana un terremoto ideologico paragonabile all'apparizione di Giotto nel firmamento imbalsamato della pittura bizantina. Egli si ritrovava un Virgilio assiderato dalla critica romantica («La letteratura romana è solo imitazione, un derivato di quella greca»): eppure all'epoca dell'*Eneide* «nessuno poteva risuscitare gli dèi e gli eroi omerici semplicemente copiando Omero». Se Brooks Otis (altro grande virgilianista del Novecento) ha potuto scrivere queste parole, è perché prima di lui c'è stato Heinze, che ha mostrato come Virgilio «soffiò nuova vita nelle vecchie ossa» di Omero. Per scardinare il pregiudizio romantico occorreva rifare il percorso di Virgilio, immedesimarsi nella sua strategia letteraria, studiarne la tecnica compositiva, riconsiderare daccapo, con occhi e strumenti nuovi, il suo rapporto con il modello greco: una «relazione intertestuale» (ma allora non era chiamata così) che immetteva il *pàthos* nell'oggettivo mondo dell'*épos* omerico; concetti che Heinze condensò in una terminologia rimasta cara ai virgilianisti quanto il *lapsus*, per dire, lo è ai freudiani: *Empfindung* (l'affettività dei

personaggi) e *Subjektivität* (la compartecipazione dell'autore alle vicende narrate). Se volete una formula, «drammatizzazione e soggettivizzazione patetica del racconto». E così nel libro di Heinze, ancora oggi imprescindibile, sono messe a fuoco due rivoluzioni, quella virgiliana rispetto a Omero, e quella di Heinze rispetto ai cattivi lettori di Virgilio. dicembre 1996

7. Zabughin, *Virgilio a Pietroburgo*

Mentre moriva il virgilianissimo Pascoli, negli anni dieci del Novecento, essendo già scoccata l'ora del «secolo virgiliano», sbocciava a Roma l'erudizione di un singolare virgilianista russo allevato nel classicismo pietroburghese di fine Ottocento a musica e antichità classiche: Vladimiro Zabughin. Venuto in Italia a specializzarsi, impressionò anche il dottissimo Remigio Sabbadini con un ponderoso saggio critico su Giulio Pomponio Leto, umanista lucano fondatore dell'Accademia romana e commentatore di Virgilio (aveva viaggiato anche a Mosca). Da filologo minuto – occhio clinico per i manoscritti (anche i più impervi) e orecchio fine da formalista – Zabughin indagava con solida dottrina, fin nelle operine dei più oscuri imitatori, la permanenza affiorante o nascosta di Virgilio nell'Italia del Rinascimento; in una parola, la sua «fortuna». E come i grandi storici antichi coi predecessori, egli volle idealmente allacciarsi al punto esatto in cui aveva smesso il grande ottocentista Domenico Comparetti, proseguendo nel Rinascimento (ma su un registro molto più molecolare e interdisciplinare), l'affresco del *Virgilio nel Medioevo*. A differenza del Comparetti, però, Zabughin non ebbe un Pasquali ad alimentarne fama e lettura con una riedizione a tempo e luogo: così la sua immane ricognizione critico-filologica – *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia* – è rimasta inopinatamente confinata per ottant'anni alla prima edizione Zanichelli in due volumi, usciti a Bologna in successione (il primo, *Il Trecento e il Quattrocento*, con 18 tavv. f.t., nel 1921; il secondo, *Il*

Cinquecento, nel 1923, ma postumo e incompiuto, a causa della morte dell'autore a 43 anni per un incidente alpinistico sul Cevedale). Adesso però il *Virgilio* di Zabughin è come risorto dalle sue ceneri grazie all'iniziativa del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche dell'Università di Trento, che ha ristampato in anastatica a cura di Stefano Carrai e Alberto Cavarzere i due volumi originali, premettendovi la voce *Zabughin* redatta da Augusto Campana per l'*Enciclopedia virgiliana*, e arricchendo così una collana espressamente dedicata ai salvataggi eruditi («Reperti», diretta dal germanista Fabrizio Cambi). Riemerso dopo così tanti anni, il gran lavoro di Zabughin è tutt'altro che un reperto inservibile (fra l'altro nessuno ha più tentato, nel frattempo, di costruire e aggiornare un veicolo del genere), e neppure il fisiologico invecchiamento bibliografico di singole parti ne inficia sostanzialmente la tenuta. Semmai c'è un escusabile vizio d'origine, cioè la morte accidentale dell'autore, che così non fece in tempo a rifinire il folle piano di «mostrare, talvolta al microscopio, per quali tramiti scientifici, filologici si compie la "metempsicosi letteraria" da Virgilio a Dante, da Dante al Tasso»; per cui il secondo volume da Decembrio all'*Aminta* manca delle tavole, presenti invece nel primo e segno dei crescenti interessi iconografici di uno Zabughin sempre più indirizzato al tutto tondo, delle annunziate appendici, degli indici bibliografici (a questo hanno parzialmente ovviato i curatori compilando l'elenco ragionato dei passi virgiliani, dei personaggi e dei manoscritti: fondamentale). Davvero singolari poi, nella tradizione degli studi sul mantovano, quelle fiamme bolsceviche che balenano alle spalle degli eruditi umanisti italiani: per completare il *Virgilio* Zabughin, ormai esule e cattolico, tornò anche in patria a «leggere le *vergilianae quaestiones* dell'epistolario guariniano a Pietrogrado, mentre i comunisti russi bombardavano il Palazzo d'Inverno, e a studiare le risonanze classiche del *Morgante* in pieno sfacelo del fronte russo, tra un Comando e l'altro, tra un'avanzata e una fuga di *tavarisci*. E il libro finì col diventare, anch'esso, alquanto rivoluzionario». Con, tra l'altro, un *fixing* dei nuovi valori letterari tutto da discutere: più Tasso, meno Ariosto. febbraio 2002

8. Munari e il fantasma del Virgilio "fascista"

Non solo certi romanzi traggono involontario auspicio da congiunzioni spazio-temporali (di recente, dopo l'uscita della biografia di Giangiacomo Feltrinelli, si è riparlato del *Dottor Zivago*; e poi la leggenda dell'odissea editoriale del *Gattopardo*, altro bestseller di via Andegari...), ma anche nella riserva di caccia dell'esegesi accademica capita che le stelle orientino la fortuna dei testi. Come in questa storia targata «Firenze 1944-XXII». Mentre certa filologia classica italiana inalberava imperterrita le sue insegne pseudoaugustee filofasciste, una rabberciata Accademia d'Italia pubblicava nel capoluogo toscano, quasi alla chetichella, un importante contributo sulla *Ciris* pseudovirgiliana a opera di un esordiente uscito dalla Normale di Pisa sotto l'ala di Giorgio Pasquali: Franco Munari. Quello studio cavato dalla tesi di laurea (1939) e dedicato alla memoria del cremonese amico-maestro Walter Ferrari, sfortunatamente era stato ritardato dalla guerra, e ora vedeva la luce proprio quando il suo precocissimo autore si trovava in un campo di concentramento tedesco per non aver aderito a Salò. Gli *Studi sulla "Ciris"* avrebbero assestato un colpo definitivo, tanto puntuale quanto elegante, alla presunta virgilianità di quel poemetto, infarcito sì di esametri virgiliani maggiori (e pure ovidiani), ma certo non di un Virgilio principiante: semmai di un (postumo) pseudovirgilio. Ora, oltre cinquant'anni dopo, quella dissertazione riappare a Trento in una commovente anastatica a cura di Alberto Cavarzere, nella collana «Reperti» del Dipartimento di Scienze filologiche e storiche di quell'università. Per chi non conoscesse Franco Munari (Pernumia, Padova, 1920 – Berlino 1995), autore anche di un'edizione degli *Amores* prima di passare con successo alla filologia medievale, garantisce ed esorta a tanto limpidi ragionamenti testuali Sebastiano Timpanaro, che per questa ristampa ha scritto un'introduzione all'insegna del nitore prima che dell'affetto. E tanto basti. Si deve sapere che negli anni in cui il ragazzo Munari studiava la *Ciris*, pontificava, con autorità certo superiore ai meriti, quell'Augusto Rostagni il cui *Virgilio Minore* (1933) intendeva liquidare con una generosa patente virgiliana la

vicenda spuria dell'*Appendix*. Ma come dimostra con la consueta asciuttezza Timpanaro, in quella disputa davvero internazionale (Rostagni prendeva partito – un partito donatiano – dopo uno Skutch e il Leo) il nocciolo era più che altro di metodo: dunque nell'interpretazione dei testi letterari i fatti stilistici sarebbero solo una «prova esteriore», di contro a quelle «interiori» (storiche, psicologiche, intellettuali, artistiche)? Il risultato fu: una filologia filo-crociana (che è quasi contraddizione in termini), nel senso che lo stile e la lingua – inclusi i passi paralleli reputati evidentemente troppo «tedeschi» e nemici della degustazione – apparivano accessorî e non decisivi per l'esegesi (e nella fattispecie per il test di paternità). Ma aveva ragione Munari, in quell'Italia del '44 «ridotta a campo di battaglia» e infatti in appendice si poteva leggere questo esemplare necrologio firmato Pasquali-Funaioli: «Si ha l'impressione che il cosiddetto Virgilio Minore per gran parte vada sempre più a svanire in un fantasma letterario». gennaio 2000

VII

Ideologie amorose

CATULLO

1. Ceronetti il killer

«Quando un poeta moderno converte nel proprio linguaggio un poeta antico, se l'operazione gli riesce, avrà compiuto un assassinio degno di essere messo tra i *beaux arts*»: così Guido Ceronetti nella *Nota* allegata alla singolare versione delle *Poesie* di Catullo, uscita nei «Millenni» Einaudi nel 1969. Per sua stessa ammissione, nei confronti dei classici Ceronetti è stato sempre un traduttore-killer; ma più di altre spoglie opime (il Marziale e il Giovenale i suoi ulteriori trofei antichi) quella di Catullo, che scompigliò le carte di una vulgata ferma a registri del tipo «il fiore di...», fece scandalo: quella versione antiscolastica, così «distante dai precedenti tentativi», ebbe un impatto dirompente, subito fiutato del resto dal critico dell'«Espresso» Paolo Milano. Il calcato livello «postribolare» è certo il registro di lettura più gettonato di quella traduzione. Ma ce n'è anche uno letterario: nel duellare con Catullo, Ceronetti non si sentiva solo ambiziosamente poeta, ma assumeva con decisione la posa emulativa del moderno chiamato a misurarsi con gli Antichi. Così mentre snobba i filologi al punto da ammettere «non ho letto Kroll» (cioè il più autorevole commento a Catullo mai scritto), raccoglie come una sfida personale una frase di Fausto Codino (classicista militante) nell'introduzione einaudiana alla *Storia della Filologia* del Wilamowitz: «Ci vorrebbe una nuova querelle che costringesse *anciens* e *modernes* a confrontarsi

direttamente». Eccomi, a me! In pieno «clima Sessantotto» Ceronetti rinegozia una certa idea di classicità («È esistita unicamente nelle aurore umanistiche e nei crepuscoli cristiani») e sornione rilancia, con traduzioni che ammazzano i classici, senza troppi riscontri filologici: «Chiarire ad ogni costo miti e fatti – quasi tutti noti, anche a conoscitori molto mediocri delle lettere latine – non avrebbe operato, dalle versioni consuete, il completo distacco che desideravo». Solo una narcisata? (Intanto a Roma un Eliogabalo «senza scrupoli carcopineschi di costumi documentati e arredi plausibili» si travestiva da Monica Vitti per il famoso weekend imperiale...) agosto 1998

2. *Tanti traduttori, poca Stimmung*

Sirmione è ancora la più bella fra le isole e le penisole, Marrucino continua a far sparire fazzoletti, Egnazio a strofinarsi i denti col piscio iberico, Lesbia a godersi i suoi trecento amanti. Ben oltre il modesto augurio espresso a Cornelio Nepote, il club dei lettori di Catullo registra continue adesioni postume. Quello tra «Catullo e noi» è un patto di fedeltà garantito in special modo dal sigillo dei professionisti: i filologi studiano i suoi *carmina* con rinnovati attrezzi, riscattando come possono l'impotenza di fronte alle croci della tradizione manoscritta; i poeti, dal canto loro, Catullo lo tengono sotto il guancia, per apprenderne la cifra, e magari per dare lustro al loro curriculum; se Quasimodo traduceva in appendice all'edizione di *Ed è subito sera* (1942) due carmi «di» Catullo, oggi, «da» Catullo, Toti Scialoja ci dà una specie di polaroid domestica dove l'immaginario del poeta latino rivive in un gioco di allusioni e rovesciamenti: sfilano i ricordi scolastici del dissidio amoroso, delle beccate del passero, ma qui di catulliano c'è soprattutto l'*understatement* dell'istantanea, la tonalità, l'incanto leggero del quotidiano catturato da uno scatto. Per usare un'espressione tecnica, l'«istanza di discorso», quel «tu» che la poesia romana prima di Catullo non conosceva: un atteggiamento espressivo impregnato di circolarità che cala per la prima volta sul

tavolo del gioco poetico la carta del destinatario/dedicatario, come ha ben dimostrato Mario Citroni. Dai primi esercizi di «traduzione poetica» di Quasimodo al *Gioco sleale* di Scialoja (contenuto nell'ultima raccolta *Le costellazioni*), il *liber* catulliano ha accompagnato l'evoluzione del costume letterario e della cosiddetta ricezione dei classici: lunga fedeltà a un campione dello stile o convenienza commerciale, garantita dalla presunta vicinanza del poeta (che lo fa vendere come perfetto contemporaneo)? Una cosa è certa: oggi gli editori fanno a gara per averlo in catalogo; tre nuove traduzioni uscite nell'arco di diciotto mesi probabilmente è un record. A tradurre Catullo ci hanno provato in tanti: tra gli ultimi, Mario Ramous (1975), Francesco Della Corte (1977), Enzo Mandruzzato (1982), Franco Caviglia (1983), Gioachino Chiarini (1996) e quest'anno Luca Canali, che ha candidamente ammesso: «È stato per me più difficile che tradurre tutti gli altri autori latini». Nei confronti dell'inespugnabile Catullo, i traduttori hanno spesso fatto la figura dei pretendenti che la casta eroina Atalanta prima sfidava nella corsa, e poi batteva regolarmente, mandandoli a morte: attendiamo con impazienza qualcuno in grado di uscire vivo dall'improbabile competizione (magari con l'ausilio – rivelatosi vincente nell'episodio del mito – di una geniale astuzia). A dire il vero negli ultimi cinquant'anni molto del distacco accusato nei confronti di Catullo è stato colmato. Il primo a scrostare la patina ottocentesca che ancora accompagnava le traduzioni del poeta veronese fu proprio Quasimodo, con due successive redazioni culminate nell'edizione dello «Specchio» mondadoriano del '55: 41 *Canti* scelti, in cui veniva meno finalmente una serie di forme impacciate e ormai ridicole, grazie a un'attenzione rivolta al «valore semantico di ogni parola» prima che a quello «sentimentale o fonetico»: un'opera di pregevole gusto più che di genio (scrive Antonio La Penna), dove singole soluzioni brillanti forzatamente convivono con qualche svarione di latino o qualche goffaggine di stile. Nel 1969, qualche anno dopo l'elegante versione integrale per Guanda di Enzo Mazza (altro poeta, un po' dimenticato), l'orizzonte delle traduzioni catulliane fu sfondato dall'esplosiva versione einaudiana di Guido Ceronetti: un'incursione ribalda e

narcisistica contro la maniera, soprattutto scolastica, che teneva in ostaggio Catullo. In epoca di contestazione e riforma, quella di Ceronetti apparve come una traduzione fatta apposta per *épater les bourgeois*: uno schiaffo irridente a certi traduttori bacchettoni, a certe professoresses... e anche – è bene ricordarlo – una traduzione eccessiva, piena di travisamenti e (voluti?) tradimenti del testo, puntualmente addebitati sul conto di Ceronetti dai solerti addetti alla salma di Catullo. Per quanto falsato – e ancora oggi da maneggiare con cautela – quel Catullo ridava ossigeno politico non solo a un autore in gran parte censurato, ma a un'intera lingua (bollata come morta, inutile, classista) per troppo tempo sequestrata da mediocri funzionari: prèsidì, editori scolastici, baroni, esponenti della presunta sacralità dei classici. Il latino imbalsamato si prendeva una (sia pur rischiosa) rivincita esistenzialista. Ora, dopo tanto tempo (e alcune ristampe) un nuovo Catullo subentra nel catalogo Einaudi: lo ha tradotto Guido Paduano (collana Tascabili, commento di Alessandro Grilli, testo a fronte); nonostante l'autorevolezza del traduttore, questa versione – peraltro molto bilanciata, e anche sufficientemente spigliata – non aggiunge granché alle informazioni acquisite coi più recenti tentativi dei colleghi. Il maggior impegno è riservato semmai al saggio introduttivo (*L'emozione infinita*), originale lettura dell'ideologia amorosa di Catullo effettuata inforcando gli occhiali psicoanalitici di Ignacio Matte Blanco: si tratta di un'elegante investigazione che fa il paio con quella premessa alla nuova traduzione dell'*Illiade* da poco uscita da Einaudi-Gallimard. Anche se uno studioso esperto come Paduano non si sognerebbe di rivendicare esaustività alla scelta di un punto di vista così connotato, questa doppia, ravvicinata performance ha il sapore di un'infatuazione ermeneutica, che meriterà d'essere approfondita in altra sede: qui è sufficiente avvertire il lettore di procedere con molto discernimento (una cosa è fare i baffi alla Gioconda, un'altra dire che essa è un perfetto autoritratto *en travesti* di Leonardo). Quest'ultima versione di Catullo, effettuata da un brillante e stimato antichista, ci pone in modo definitivo e urgente una questione di metodo: come atteggiarsi – da traduttori – di fronte a

un testo classico filologicamente maturo, cioè molto studiato e molto pubblicato? È meglio privilegiare un lavoro di servizio, di tipo funzionale, o puntare piuttosto a costruire un sistema autosufficiente, autoreferenziale? La questione inevitabilmente riguarda anche gli editori che commissionano le traduzioni: è davvero utile questa frenetica gara al ritocco, all'aggiornamento – neanche si trattasse di un dizionario Zingarelli – che finisce per dare visibilità più al traduttore che alle eventuali proposte interpretative? «C'è sempre odore di animale abbattuto, dove il passaggio da una poesia ad un'altra ha avuto luogo» scriveva Ceronetti nella bella *Nota* allegata alla sua versione eretica: trent'anni dopo si sente la mancanza di cacciatori che rischino finalmente qualcosa, sul piano delle soluzioni formali, e soprattutto della proposta teorica. Questo genere di articoli è abbastanza raro; vengono in mente solo due esempi recenti: il Rutilio Namaziano di Alessandro Fo (*Il ritorno*, Einaudi, 1992) e *Il Libro di Cinzia* (Propertio, *Elegie I*) tradotto da Angelo Tonelli (Marsilio, 1994). Qui abbiamo dei veri e propri saggi di traduzione che, senza la necessità di tradire il testo, ne riproducono (anche) la *Stimmung*, l'atmosfera, per usare un vocabolo emotivo. Smilza campionatura esemplare, sufficiente però a far intravedere un virtuale identikit, bifronte: c'è bisogno probabilmente di un traduttore non solo competente di latino ma anche creativo in materia poetica – ce ne sono pochi – capace di tradurre bene da un sistema linguistico all'altro (com'è buona norma) ma anche da un sistema poetico (fonico-espressivo, letterario) all'altro – trattenendo, o meglio ricreando gli stessi umori di quello di partenza. Dopo tanto fervore di reiterate apparizioni e interpreti, è ora che si faccia avanti qualcuno disposto a offrire la propria testa per mettere in pagina il dio nascosto di Catullo. novembre 1997

OVIDIO

3. *Ars amandi, il teatro dei sentimenti*

C'è chi ha voluto vedere nell'*Arte di amare* di Ovidio una sorta di

retorica applicata all'erotica: l'amore, che nell'elegia di Tibullo e Propertio è dominio assoluto del sentimento e della passione, è trattato da Ovidio con distacco ironico, come un gioco strategico nel quale – per ottenere lo scopo – si debba esercitare una tecnica appropriata, un'*ars* che si può apprendere. Così l'*Ars amatoria* – che pure è composta in distici elegiaci – è connotata come «discorso didascalico»: c'è il lettore-discepolo; c'è il poeta-maestro che insegna; c'è una serie di segnali tradizionali di genere (per esempio i frequenti appelli al lettore); c'è infine un corpus di precetti, un sistema di regole ricavate dall'esperienza, e logicamente costruite. «Se qualcuno, tra i miei concittadini, non conosce l'arte dell'amore, legga questi miei versi, e solo allora avrà la competenza per amare» esordisce – con mossa per l'appunto didascalica – Ovidio. In fondo ci avverte che si tratta di esercitare una tecnica (peraltro collaudatissima), esattamente come avviene per l'arte di guidare i carri o di navigare. Ora, chi desideri fare esperienza colta dell'*Arte di amare* può giovare della nuova edizione del poemetto uscita per la Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, a cura di Emilio Pianezzola, con ampio commento dello stesso Pianezzola (primo libro), di Gianluigi Baldo (secondo) e Lucio Cristante (terzo): trattasi di edizione rivolta anzitutto agli studiosi, ai quali viene proposto un testo criticamente ristabilito e ripulito in vari punti controversi. Ma chiunque sappia di latino – adiuvante, nella traduzione, lo stesso Pianezzola – avrà a disposizione gli strumenti per godersi tutto il fascino di un poeta brillante, virtuoso, dal tocco divino; senza dimenticare poi la prospettiva della sua erudizione letteraria, come essa affiora dagli scavi filologici e stilistici del commento: quasi sempre allusiva, ellittica (specie nella rappresentazione dei quadri mitologici). A parte il testo critico (che riguarda espressamente il mestiere dei filologi), questa edizione dell'*Arte di amare* si segnala per la sua sensibilità verso la nuova critica ovidiana italiana, maturata a Pisa negli ultimi anni attorno alla rivista «Materiali e discussioni» diretta da Gian Biagio Conte, il quale ha studiato il sistema letterario della poesia erotica di Ovidio – in particolare il suo rapporto con il genere elegiaco codificato da Gallo, Catullo, Tibullo, Propertio – nel saggio *L'amore senza elegia*

più volte citato anche da Pianezzola (e ora ristampato in *Generi e lettori*, Mondadori). L'*Ars amatoria* rappresenta lo stadio avanzato di un nuovo atteggiamento verso la poesia d'amore, in quanto essa «ripudia» apertamente quella che Conte definisce la «pretesa totalizzante» dell'elegia, il suo porsi, anche, come programma di vita. Da qui il relativismo, dissacrante, di Ovidio, che in virtù di una matura autocoscienza letteraria e di una superiore competenza del genere è stato in grado di trasformare l'amore elegiaco (assoluto, totalizzante appunto) in una *didascalica* ragionata, che assegna all'amore uno spazio circoscritto, ludico; e riconosce implicitamente anche altri modelli di vita e di poesia (lui stesso ha praticato molti generi letterari). Prendiamo per esempio il motivo elegiaco dell'*amante soldato*, per il quale l'amore è un servizio militare greve di affanni e sofferenze: trasposta nell'ideologia dell'*Ars amatoria*, la militanza amorosa perde il suo coefficiente patologico (il senso di abbandono esistenziale, la consegna di se stessi all'orizzonte amoroso, la totale schiavitù d'amore di fronte alla *domina*) e si tramuta in distaccata strategia della finzione: prometti senza paura (cosa costa promettere?); giura (anche se non è vero); quando scrivi, usa parole dolci e seducenti; versa lacrime a comando; simula le ferite d'amore; cūrati di esibire un aspetto pallido, tormentato; esalta le virtù con esercizio calcolato... Questa «conversione che ha subito l'elegia: dall'ideologia della sincerità a quella della finzione» manifesta tutto il suo spessore letterario in un precetto scenico contenuto nell'*Ars amatoria*: «est tibi agendus amans», «devi recitare il ruolo dell'innamorato», dove recitare l'amante – osserva ancora Conte – «non è formula generica, ma propriamente vuol dire indossare i panni dell'amante elegiaco, cioè di un personaggio il cui copione è già scritto nelle pagine dei poeti elegiaci». Insomma, come ha notato Pianezzola, il «tu mihi sola places» di Tibullo e Propertio è ormai soltanto una formula buona per l'approccio: ogni donna che ti interessa deve credere di essere l'unica. Siamo definitivamente entrati nel campo del *sapienter amare*: dopo Ovidio, amare è possibile soltanto «con giudizio».

gennaio 1992

4. Istruzioni per guarire da Cinzia

Cinzia quanto sei lontana... Messo in fila in un tascabile Einaudi dal titolo palesemente apocrifo: *Versi e precetti d'amore* (traduzione di Gabriella Leto, testo latino a fronte), Ovidio *elegiaco* denuncia tutta la sua crescente distanza dai colleghi. «Cinzia per prima coi suoi occhi mi conquistò, sventurato» dichiarava Properzio iniziando la sua prima raccolta programmatica; e da lì in poi schiavitù d'amore (*servitium*), ripudio dei valori istituzionali e morali (le *castae puellae*, l'eroismo militare), e l'elegia promossa a pratica esistenziale, non semplicemente letteraria: un sistema assoluto che intende riformulare il mondo. Con gli *Amores* Ovidio mette in discussione quella scelta di vita. L'esperienza d'amore, totalizzante in Properzio e Tibullo, è per così dire relativizzata, diventa solo una delle varie possibilità di «fare letteratura e di concepire la vita». Ora il poeta-amante – guadagnata la distanza metaletteraria di chi padroneggia perfettamente le regole del genere – impersona più che altro un ruolo, quello dell'amante elegiaco, al punto che con l'*Ars amatoria* – come un Chirone con Achille – può farsi addirittura precettore (primo, datti da fare per trovare l'oggetto del tuo amore; secondo, conquista la donna che ti piace; terzo, fa' in modo che l'amore duri a lungo). E poi rivolgersi alle donne in quel che resta di un delizioso poemetto a tema, i *Medicamina faciei*: imparate quali cure abbelliscano il volto, in che modo preservare la vostra bellezza. (In fondo, non è per istinto che le donne si fanno belle?) Anche in questo campo Cinzia è ormai ben lontana (con Properzio niente *beauty*): se la sua bellezza era naturale, priva di artifici e ritocchi, ora avrà il permesso di truccarsi e di piacere. Invece per gli inguaribili d'amore, coloro che proprio soffrono senza riuscire a difendersi, verranno infine i *Remedia amoris*, nei quali il precettore si fa terapeuta, propugnando una didascalica minore, ma altrettanto efficace, avvitata maliziosamente alla figura dell'antidoto, del rovesciamento retorico e pratico, per sanare i guasti procurati dalle sofferenze della malattia d'amore. Se questo riunito Ovidio erotico è un'occasione di lettura panoramica sotto la guida di Paolo Fedeli, che ha scritto una lucida

introduzione, resta l'impressione di un libro messo insieme nel retrobottega (come già in passato i *Dialoghi* di Seneca), con taciute riproposte di catalogo (gli *Amores*) e le «Note al testo» di Francesca Brancaleone un po' troppo *deja-vu* (una versione semplificata e camuffata di commenti altrui, per esempio gli ottimi Marsilio?): ma che senso ha abbellire un catalogo prestigioso con questa *bigiotteria*? settembre 1998

5. *Ero e Leandro, un amore ermeneutico*

È una storia con ingredienti romantici, quella infelice e tragica di Ero e Leandro: due innamorati divisi dallo stretto dell'Ellesponto e dal divieto dei genitori. Ovidio l'ha raccontata nelle *Eroidi* (perciò attraverso il genere dell'epistola in distici elegiaci) alla sua maniera: non dall'inizio alla fine, ma con ellissi e varianti. Ero e Leandro sono una delle tre coppie di amanti della raccolta: non più solo le eroine, ma anche i loro partner praticano il genere epistolare. Anzi il primo a scrivere è proprio Leandro: una tempesta gli impedisce la consueta traversata notturna a nuoto per incontrare sull'altra sponda l'impazientissima amante, che avrà acceso la fiaccola sulla torre, come un faro. Nel progetto ovidiano di ridefinizione dello spazio elegiaco, le *Eroidi* costituiscono un esperimento formalmente trasgressivo, che spiazza il lettore coevo – alle prese con vicende mitiche che pure conosce a memoria – costringendolo a una continua messa a fuoco del racconto: il soggetto della diapositiva gli è noto, ma di fronte alla nuova inquadratura egli dovrà regolare via via la distanza e i tempi di ricezione. Il modo in cui Ovidio elegiaco ha «tagliato» la stoffa mitologica per le sue *Eroidi* oggi è più che mai una fibrillante sfida per filologi: quegli effetti di colto dislocamento, infatti, sono riproducibili solo *in vitro*, cioè col sussidio di strumenti in grado di ridurre la distanza enciclopedica e psicologica del lettore moderno (diversamente l'arte ovidiana per noi non decolla, resta muta): è quanto ha fatto Gianpiero Rosati nel commento scientifico alle due epistole nella «Biblioteca dei classici» Le Monnier (*P. Ovidii Nasonis Heroidum*

epistulae XVIII-XIX; il testo critico segue sostanzialmente quello di Heinrich Dörrie). Exemplum virgiliano di *durus amor*, il mito di Ero e Leandro è diventato così – attraverso il laboratorio ovidiano – oggetto di un tenacissimo amore ermeneutico. marzo 1997

6. Fasti, Arianna disperata dotta

Scrittore in esilio cerca disperatamente latinista abilissimo per commento capolavoro incompreso su calendario augusteo. Firmato: Publio Ovidio Nasone. Per un buon lettore la congettura è sempre un agguato gradito. Se s'imbatte nella spiaggia deserta di un'isola, e compare un'avvenente fanciulla in preda al *furor*, con la cera dolente della «sedotta e abbandonata», egli esclamerà compiaciuto: *Miss Arianna, I presume!* Non semina dubbi, in letteratura, il paradigma indiziario dei miti. Questo, di suo, è molto compatto. Figlia di Minosse re di Creta, Arianna – dopo aver aiutato Teseo nell'impresa di uccidere il Minotauro nel labirinto – s'innamorò e fuggì con lui: ma fu mollata nell'isola di Nasso (Dia, secondo l'*Odissea*) dal suo amante, immemore e crudelmente ingrato. Qui la trovò Dioniso, che a sua volta la sedusse e la sposò. Se per l'enciclopedia popolare è «quella del filo», nel codice letterario Arianna rappresenta il modello dell'eroina elegiaca abbandonata. Con Ovidio il suo celebre lamento si fa talmente carico di autoriflessione (ha un suo vissuto nei testi poetici), da diventare manieristico; persino nei *Fasti*, il poema incompiuto in distici elegiaci sulle festività del riformato calendario romano, viene importata la sceneggiatura canonica: litorale deserto, chioma sciolta, movenze codificate, pianto e lessico obbligati. Come ha osservato Alessandro Barchiesi ne *Il poeta e il principe* (Laterza), «il monologo di Arianna è una riscrittura leggera e teatrale di un elevato testo catulliano». Quest'attitudine a riscrivere il mito smascherando l'ipocrisia della *fiction* è una delle piste preferite dei *Fasti*, ora offerti al grande pubblico dalla Bur (introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi): sfida improba, vista l'indisponibilità – *et pour cause!* – d'un valido, aggiornato

commento scientifico. Il poema ovidiano è formidabile in senso etimologico: atterrisce per mole di erudizione, densità di strati e complessità del progetto ideologico-letterario. Riscattato dalla secolare imbalsamazione dell'antiquaria storico-religiosa, da alcuni anni è stato restituito al piacere della lettura grazie a stimolanti indirizzi di ricerca, più attenti alla sua dimensione letteraria e al ruolo (dissidente!) svolto nel contesto dell'ideologia augustea. Qui però di istruzioni per conseguire questo piacere di lettura, ce ne sono poche. Certo, compilare note per lettori «da testo a fronte» – ai quali si ritiene necessario spiegare che cos'è il coturno e chi è Andromaca – non era obiettivamente facile: ma forse sarebbe stato meglio affidarsi a un solo editor molto esperto di Ovidio e allestire una linea interpretativa forte, coerente. Le pagine introduttive invece sono fiacche (una generica vulgata con spruzzatina di qualche concetto recenziore) e dialogano poco col resto; il testo latino è riprodotto da due edizioni diverse (Schilling per i libri I-III; Frazer-Goold per IV-VI), con evidente collage tipografico. In vari punti poi (I, 74; II, 1; II, 25 ecc.) è stato tradotto un testo latino diverso da quello effettivamente stampato, col risultato che le note, per riparare, chiosano più Canali che Ovidio! Torcicollo garantito al lettore per l'insolito ping-pong critico-testuale, e gragnuola di sigle di codici date senza *conspectus* (indecifrabili!). Quando si cura per tutti un testo talmente problematico da non poter essere catturato con una rete già ben collaudata, converrebbe praticare – dichiarandola – un'esegesi più «economica»; e per gli altri aspetti lasciati in ombra, allegare una sintetica bibliografia ragionata. Nonostante lo sfoggio di alcuni titoli novissimi (campionati nella breve antologia critica), non viene fuori un itinerario di messa in rilievo: per esempio l'orchestrazione polisemica dei modelli (dove Ovidio eccelle); oppure, in una prospettiva di «ideologia delle forme», l'attrito continuo, destabilizzante tra contenuto tradizionale dell'opera – organica al «discorso augusteo» – e quella forma alessandrina, callimachea che fa dell'intertestualità la sede per raffinati ragionamenti di letteratura. L'ovidiana strategia della tensione, che carica esplosivamente la liturgica (eruditissima) striscia del calendario, si coglie poco: dèi, eroi, toponimi,

anniversari, edifici restano spesso nudi, nonostante la volenterosa serie dei «cfr.»; alla fine il senso dell'operazione ovidiana è come disattivato. Proprio nel citato episodio del III libro c'è una piccola spia di questo atteggiamento: convocata nel testo eziologicamente (grazie alla corona divenuta costellazione), Arianna recita la sua parte di eroina in cornice, tra virgolette; Ovidio le concede di rivivere l'incubo, letterario, di un altro beffardo abbandono, stavolta a opera di Dioniso (come rivale, una principessa indiana.) A questo punto cosa fa Arianna, che si crede insidiata? Naturalmente l'unica cosa che sa fare: si lamenta! (Ha sempre fatto questo). A piè di pagina la nota commenta: «La storia della principessa indiana e della gelosia di Arianna timorosa di essere abbandonata per l'ennesima volta, non sembra trovare ulteriori riscontri». Ma un'osservazione del genere, che ci riporta a certe ottuse cacce ottocentesche ai *loci similes*, disinnesci la strategia ovidiana, che gioca evidentemente con il cliché dell'eroina abbandonata. Mentre si dispera – ha imparato la parte con Catullo! – la smaliziata Arianna strizza l'occhio al lettore, in una sezione carica di segnali metaletterari: altro che «poeta della mutevole levità delle apparenze e del superficiale fluire degli eventi» (Canali, pagina 8)! Qui Ovidio fa una riflessione sullo statuto dell'eroina elegiaca. Né si educa il lettore a un testo antico – molto convenzionalizzato – posponendo per esempio la prima parola del poema, *tempora* (parola tematica, parola-etichetta, come l'*ira cantami o diva*): «Canterò i tempi delle festività...» vuole esplicitare troppo e non rispetta la marca incipitaria. aprile 1998

CARITONE DI AFRODISIA

7. Una coppia da romanzo

È bene avvertire subito i curiosi, i distratti e i neofiti che acquisteranno *Il romanzo di Calliroe* di Caritone d'Afrodisia, uscito nei Classici Bur col testo greco a fronte (introduzione, traduzione e note di Renata Roncali): l'uso del termine romanzo è un

anacronismo convenzionalmente accettato per classificare – con etichetta ben nota – una certa letteratura di consumo erotico-avventurosa prodotta in lingua greca tra il I e il III secolo d.C. Dietro questo testo farcito con molti ingredienti anche rosa, edito a stampa per la prima volta soltanto nel 1750, c'è la storia di un unico testimone integro conservato a Firenze, il cui annerito *incipit* fu illuminato miracolosamente dai reagenti chimici, prima di esserne poi mangiato per sempre. In effetti la trasmissione materiale ha giocato un ruolo importante per il romanzo di Caritone, che solo grazie ad alcuni ritrovamenti papiracei ha potuto essere restituito a una datazione verisimile, compresa tra la fine del I secolo e l'inizio del II. Come negli altri cosiddetti romanzi greci anche in questo, che tiene sullo sfondo le peripezie dell'*Odissea* e ben in vista (ma senza scarto ironico alcuno) inserzioni omeriche, il motore dell'azione è costituito da una coppia di giovani innamorati che per quasi tutta la storia vive una separazione coatta e spesso drammatica: l'atletico Cherea e la fedele Calliroe, virtuosa figlia di un generale (ma più bella di Elena e perciò contesissima preda erotica). Sotto l'egida della Fortuna, arbitra bizzarra del racconto, e di un'Afrodite onnipresente, avvengono continui traslochi di scena (matrimoni e adulteri, rapimenti, morti apparenti e funerali, guerre) e di teatro (Siracusa, Mileto, Babilonia, Siria, Egitto), prima che i due protagonisti, allontanati e avvicinati come un elastico, infine si ritrovino all'appuntamento con il lieto fine *larmoyant*.
gennaio 1997

ANTONIO STRAMAGLIA

8. La miniera delle love stories greche

Per dare solo un'idea del livello di guardia e della stratificazione letteraria di un libro-prontuario come questo *Eros. Antiche trame greche d'amore*, curato dal promettente Antonio Stramaglia (Levante Editore, Bari), si può estrarre tra cento, e da una delle

puntuali note di commento di cui è disseminato, il caso esemplare del *Titus Andronicus*, «uno dei drammi più truci di Shakespeare», in cui la protagonista Lavinia, mutilata delle mani e della lingua, «indica ai propri soccorritori, in una consapevole *mise en abîme*, la pagina delle *Metamorfosi* di Ovidio contenente la storia di Filomela» (cognata di Tereo re dei Traci, da lui violentata e appunto privata della lingua perché non potesse riferire alla sorella; con quel che segue). Come per effetto di una ben erudita spola che corra da una sponda – storie e novelle greche antiche minori di argomento amoroso – all'altra – versioni maggiori, varianti dei miti e dei racconti e loro fortuna nelle letterature medievale e moderna –, da un lavoro pluriennale in équipe è venuta fuori questa singolare antologia-palinsesto che, come si dice, colma una lacuna: Elena e Paride? Sì, ma nella versione stringata (alla Cesare) e «corretta» di Darete Frigio, sedicente testimone oculare della guerra di Troia (ma noi possediamo solo una traduzione latina del V secolo); Cidippe e Aconzio e la promessa astutamente incisa sulla mela? Benissimo, è una delle più belle e canoniche *love stories* dell'antichità: noi qui la rileggiamo non nella versione callimachea ma nella parafrasi, tessuta di reminiscenze letterarie, di Aristeneto; e così via. Dal punto di vista morfologico questo è un libro anfibio; funziona come repertorio, e infatti la parte introduttiva coincide con una galleria prosopografica che ordina da Achille Tazio a Zoneo tutti gli autori che abbiano composto opere in prosa sul tema di eros: novellisti, romanzieri, epistolografi; poi si danno due sezioni di testi tradotti e sinteticamente commentati: nella prima figurano venticinque storie d'amore anche «d'autore» (da Stesicoro a Pausania, da Erodoto a Plutarco), estratte da opere di varia natura e con gesto di cavalleria ordinate secondo l'iniziale alfabetica delle protagoniste (si comincia con la novella di sapore oriental-milesio di Amiti e Apollonide, la bella vedova e il medico astuto: un *cliché*); la seconda sezione è piuttosto un'antologia di trame – sempre d'amore – desunte da tre raccolte antiche poco note ai non specialisti: la *Vita di Esopo*, uno degli antecedenti antichi del romanzo picaresco; le *Diegéseis* di Conone (tramandateci nei riassunti di Fozio), e le cosiddette *Epistole* di Aristeneto (mentre si

è deciso di lasciar fuori coi romanzi un'opera come gli *Erotikà Pathémata* di Partenio di Nicea, alla quale ha arriso una più fitta circolazione editoriale). Apparecchiare questi testi altrimenti sommersi non deve essere stato agevole, anche per il diseguale stato della conservazione filologica; né si è voluto rinunciare – magari in nome di una sensibilità narratologica molto di moda tra i classicisti (e non sempre guidata dalla prudenza necessaria: ma qui c'è) – a rendere conto in corpo minore dei problemi attributivi o di interpretazione. Intense, argute o patetiche, illustri (come quella di Gige e della moglie di Candaule raccontata da Erodoto), melodrammatiche, queste *love stories* si prestano a vari gradi di immersione, in apnea o anche con le bombole: si può iniziare da Antioco (figlio di Seleuco Nikator) e Stratonice, la storia siriana del malato d'amore per la matrigna, una specie di commentario esotico al motivo politico della successione, che incantò Petrarca; o con l'*oriental feel* della storia di Pantea e Abradate, narrata «a puntate» nella *Ciropedia*, e modellizzata su alcuni quadri omerici come Ettore-Andromaca o Achille-Teti; o anche – nel filone studiato a inizio Novecento dal Weinreich: mascherare un'avventura erotica grazie all'uso spregiudicato della facciata religiosa – dalla fluviale, piccante storia dello Pseudo-Eschine in cui Cimone si spaccia per il dio Scamandro per sedurre una ragazza promessa sposa, l'avvenente Calliroe; non una milesia come voleva Erwin Rohde, ma una rilettura parodica degli *erotikà pathémata*; dove al rituale «Prendi, Scamandro, la mia verginità» della vergine da marito salta fuori dal cespuglio Cimone, coronato di canne: eccomi, sono lo Scamandro, e ti farò molte belle cose... settembre 2000

VIII

Trattati, atlanti, vite illustri

IPPOCRATE

1. *Un corpus su cui giurare*

Ridotta proprio all'osso la «questione ippocratica» si pone nei termini indicati dal Wilamowitz ancora un secolo fa: «Un nome famoso senza il supporto di un'opera». Da una parte, una settantina di trattati di medicina senza autore; dall'altra, un autore senza opere certe: ma talmente grande già per gli antichi, da essere trådito come la personificazione stessa della medicina. L'occasione per fare il punto sul *Corpus Hippocraticum*, redatto in dialetto ionico e composto da testi anche molto distanti per datazione, stile e dottrina, è la ripubblicazione di una delle opere più significative, una specie di manifesto dell'empirismo integrale: *Antica medicina*, edita con testo a fronte – insieme al *Giuramento del medico* – da Rusconi, a cura di Mario Vegetti, il quale per l'occasione ha rivisto la sua versione uscita nelle *Opere* di Ippocrate (Utet 1976). Pur trattandosi di un testo-chiave, sull'*Antica Medicina* ha pesato più il silenzio di Galeno – che non la inserì nel suo influente canone ippocratico – che non l'allusione (molto controversa invero) contenuta in un passo del *Fedro* di Platone, comunque importantissimo per collocare l'opera di Ippocrate (V secolo a.C.) nell'orizzonte del pensiero antico. Ma ci ha pensato quel suo empirismo radicale, e per l'epoca innovativo – come osserva Vegetti – a decretare il successo di *Antica Medicina* in epoca moderna: e così il trattatello finì nell'autorevole lista delle opere autentiche

compilata da Émile Littré, il grande editore ottocentesco di Ippocrate (e Vegetti qui stampa ancora il suo testo, pur correggendolo con quello recentissimo di Jacques Jouanna). Oltre all'empirismo estremo (che però «non rinuncia ad un livello logico- astratto di eleborazione della "sensazione"»), quali sono questi tratti così moderni? Anzitutto la storicizzazione del sapere scientifico, per la prima volta considerato «perfettibile»; poi il guardare al problema salute-malattia nei termini di un rapporto di forza; ancora, la concezione «relazionale» che presiede l'analisi dell'organismo, degli alimenti e delle loro sostanze; e una definizione del concetto di causa sorprendentemente (e isolatamente, nel V secolo) focalizzata sul senso ristretto di «causa efficiente»: questo e altro fanno di *Antíca Medicina* un testo davvero *epistemologico*, che quasi sicuramente anticipa – non *presuppone* (come voleva il primo Hans Diller) – certe problematiche esposte da Platone. ottobre 1998

CATONE IL VECCHIO

2. *Enciclopedico in frantumi*

L'aver esercitato un così severo controllo della propria immagine e della propria ricezione («Uno che non è certo un denigratore dei propri meriti», dice di lui a un certo punto Livio), e se si vuole persino l'essersi guadagnato oltre alla fama di sapiente un'insegna retorica – l'*antonomasìa* – severa ma perpetua come «il Censore» (complice quel Cicerone che praticamente gli intestò l'austerità e il rigore morale della prima Roma), non hanno risparmiato a Marco Porcio Catone (234-149 a.C.) la disdetta di diventare infine uno scrittore non dimezzato ma atomizzato, disperso in mille frammenti incastonati tra virgolette nelle opere altrui e postume. Già molto presto egli ha finito per rarefarsi in una leggenda che addosso gli si è trasformata in camicia di forza: tràditi e sublimati sono il condottiero, il politico ex *homo novus*, il personaggio

storico, il campione tetragono agli emergenti come Scipione l'Africano; disperso è invece l'autore che faceva delirare gli Antonini arcaizzanti più di Cicerone, e pochissimo leggibile, se non a pezzi e bocconi, ripeto, tranne il tecnicistico e utilitaristico *De agri cultura* – in cui bolle la grammatica storica (lo scambio di genere maschile/femminile, per fare un solo esempio, è indice di una lingua ancora «in formazione») –, che scampò all'alluvione a causa della sua natura di manuale: come si debba comprare oculatamente un fondo, come costruire il frantoio per olive, come curare la vigna, come seminare gli asparagi, come salare i prosciutti, eccetera, per 170 capitoletti. Uno scacco, sia per la mole sia per il ventaglio, la frantumazione del formidabile oratore, al quale si attribuiscono centocinquanta orazioni (l'ultima il giorno che morì); dello storiografo che con le *Origines* ci dà il primo testo storico latino su Roma; dell'aforistico autore dei *Dicta* o *Apophthegmata*, fulmini allestiti in vecchiaia a tracciare una sorta di balenante identikit psicologico, se non fisiognomico... Se anche col relativamente (e indirettamente) poco rimasto, Antonio La Penna ha potuto parlare della «potenza drastica degli aggettivi» di Catone, allora la perdita fu gravissima anche per la storia dello stile, oltre che per la storiografia. Ora, a circa centocinquant'anni dalla pubblicazione della prima e unica edizione critica di tutti i frammenti catoniani (quella canonica di Jordan), la Utet presenta una sua edizione completa delle *Opere* di Catone – *Orazioni, Agricoltura, Origini, Lettere, Frammenti* – criticamente riviste, tradotte e commentate da Paolo Cugusi e Maria Teresa Sblendorio Cugusi (Utet Classici latini, due volumi), una coppia di studiosi versata sull'arcigno scrittore di Tusculum da almeno trent'anni (se ne deduce che la loro non dev'essere stata proprio un'esistenza alla James Bond). A tomi caldi subito si profila duplice sfida: una per i filologi, che dovranno misurare l'entità e la tenuta delle proposte di sistemazione; l'altra per i lettori curiosi e volenterosi, che vogliano provarsi a restituire un po' di calore all'austero e noioso *cliché* del «Censore». Nell'esaltare il valoroso tribuno militare Quinto Cecilio, Catone deplorava la sorte di chi, avendo «compiuto una prodezza identica a quella di Leonida alle Termopili», ne aveva ricevuto «un onore

infinitamente più modesto»: basteranno due «grammatici» a rilucidare un po' la sua, di stella? novembre 2001

IGINO

3. *Il latte versato fra le stelle*

Benché sprovvisto di lenti telescopiche, quando guardava il firmamento l'occhio degli Antichi non era certo nudo: stando ai trattati astronomici, quanto mai imprecisi e ascientifici, esso proiettava in cielo le creature e gli attrezzi del mito: Ercole, Castore e Polluce, Perseo, Andromeda, Cassiopea, la Lira, l'Idra, Argo, il Cane. Storie e imprese eroiche erano lanciate sul grande schermo celeste e fissate in fotogrammi riconoscibili unendo in sequenza i puntini luminosi. All'origine di ogni costellazione c'è sempre un *áition*: ecco l'Aquila che rapì Ganimede... quello è il Delfino che scovò Anfitrite (che voleva restare vergine) e la convinse a sposare Nettuno... e la Freccia è uno dei dardi coi quali Ercole uccise l'aquila che divorava il fegato di Prometeo. Queste sistemazioni le conosciamo in gran parte attraverso autori di terza o quarta fila (stampati nei manuali in corpo minore), eruditi, compilatori, mitografi: uno di essi è Caio Giulio Igino, del quale la Sellaris ha pubblicato – a cura di Dante Piermattei – una sezione dell'*Astronomicum* con l'improbabile titolo di *Fabulario delle stelle*. L'atlante di Igino illustra i «catasterismi», cioè la trasformazione di corpi e oggetti in costellazioni; dietro ogni costellazione c'è una storia, e quasi sempre una serie di varianti del mito: la Via Lattea? Giunone stava allattando ignara un neonato; quando apprese che quello era il figlio di Maia lo allontanò da sé. Perciò il candore del latte riversato si vede fra le stelle (ma seguono altre tre diverse spiegazioni). Si comincia dalle Orse e si finisce con i segni zodiacali e i pianeti. Ogni serie luminosa corrisponde a un disegno. Catalogo ricco. Esempio: la Corona? fu donata da Bacco ad Arianna per le nozze, e la sua luminosità servì a Teseo per uscire dal labirinto (una

rara variante del filo), e così via. Come accennato, la povertà letteraria di questo tipo di opere compilative viene ricompensata con una acritica – ma per noi preziosissima – elencazione delle varianti (secondo alcuni sarebbe così; ma altri affermano invece che...). Nel III libro le descrizioni di Igino sono molto particolareggiate: di ogni figura fornisce numero e posizione delle stelle (con tanto zelo iconografico, troppo facile la tentazione per gli editori antichi, come si evince osservando le belle xilografie di fine Cinquecento riprodotte in quest'edizione). Anche se gli aspetti filologici sono dichiaratamente trascurati, maggior attenzione avrebbe meritato l'autore del testo (Igino l'«Astronomo»), che il curatore sovrappone all'omonimo bibliotecario di Augusto (ma questa non è affatto l'«opinione prevalente»!). Semmai è più verisimile la sua «parentela» con un terzo Igino, il «mitografo» (II-III secolo), autore delle note *Fabulae*. Quando si lavora sui minori o sui minimi della Letteratura antica, conviene essere prudenti e circostanziati. gennaio 1997

VITRUVIO

4. *La lingua di un onomaturgo*

Quando si abborda la questione della lingua vitruviana, prima o poi si vanno a scomodare i mostri sacri. L'handicap della «patrii sermonis egestas» – cioè della povertà del lessico disponibile – ben nota ai lettori di Lucrezio e Cicerone filosofo, lo si accorda volentieri anche a Vitruvio, in un bilancio onesto del dare e dell'avere. (E del resto: «Chiedo, Cesare, a te e a quanti leggeranno questi libri che mi si perdoni se qualcosa nell'esposizione sarà poco conforme alle norme della scrittura letteraria».) Così il bistrattato Vitruvio, che nei nostri manuali resta lontano dalla ribalta, si prende una rivincita almeno dal punto di vista epistemologico: essere il primo a Roma a dare forma e senso alla scienza architettonica; non ancora *ars liberalis*, e tutta da fondare sul piano

teorico e descrittivo. Così c'è gloria anche per il Vitruvio onomaturgo, coniatore di parole nuove: dalla sua privata zecca escono esemplari rarissimi, quando non unici. Come la lessicografia è in grado di documentare, Vitruvio detiene una serie di copyright, occorrenze lessicali che portano solo la sua firma, nell'immenso *Thesaurus* della lingua latina, con una predilezione necessaria per «tecnicismi» e «astratti», come osserva Elisa Romano nel saggio compreso nell'edizione integrale con testo a fronte uscita recentemente nei «Millenni» Einaudi: Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e di Elisa Romano (due volumi). Ma il campo di riflessione (e a onor del vero, anche di premurosa autoassoluzione) che Vitruvio si è ritagliato è persino più ampio. Nella prefazione al libro V, trovandosi a parlare dell'oscurità espositiva dovuta al genere di trattazione che ha per le mani, egli si concede apertamente un'angoscia da scrittore; anzi, quello che è il primo interrogativo di ogni scrittore: come ottenere l'attenzione dei propri lettori (per lui, pretori, edili e la classe colta – oltre al *princeps*)? «Non si scrive di architettura così come la storia e le opere in versi», mette le mani avanti, citando il canone che discendeva da Aristotele: e infatti la Storia cattura di per sé i lettori («Historiae per se tenent lectores»), col racconto di sempre nuovi eventi; la poesia dal canto suo dispone di artifici retorici e di una forza evocativa del tutto inesistenti in una prosa tecnica. Così la creazione in corso d'opera di un linguaggio specifico risponde in qualche modo sia alla necessità di sistemare la disciplina sul piano teorico, cognitivo, sia a quella di «chiamare le cose col proprio nome» (o almeno con quello che avevano dato loro i Greci!). Come farsi capire senza sbagliare le quote e per di più senza annoiare? Questa istanza avrà condizionato lo stile, caratterizzato da figure logico-sintattiche sporche, come l'anacoluto, o reciprocamente incompatibili, come la ridondanza e la brachilogia. «Incoltissimo proletario» era stato il giudizio lapidario di Giorgio Pasquali, sulla scorta di Eduard Norden. Ma Vitruvio – spiega la Romano – è stato vittima di un pregiudizio durato almeno fino agli anni Trenta, che cioè fosse «brutto» tutto ciò che si discostava dal canone della prosa classica

(il modello era la *concinnitas* ciceroniana). Solo a partire dai lavori di Erik Wistrand e poi di Giacomo Devoto ci fu un'inversione di tendenza. È vero, se lo si toglie dalle «finalità tecnico-didattiche» (Callebat) Vitruvio risulta uno scrittore stilisticamente irrisolto; ma l'ammirazione per il pioniere, resta. «Quoad potui significare scriptis» («Per quanto mi è stato possibile esprimere con le parole»), dice a un certo punto: tutte le volte che ha potuto, ha rinunciato all'ausilio dei disegni. Una tensione ecfrastica che a noi, oramai travolti dall'esplosione multimediale, suona persino romantica – e velleitaria – anche se rimonta ai tempi d'oro di Augusto. febbraio 1998

APOLLODORO

5. *Il mitologo che intrigò Frazer*

L'effigie di copertina – busto di Menade bronzea – è parzialmente coperta da una strisciolina di carta che dice: «La più grande enciclopedia del mito greco». Senza l'accorgimento esplicativo della fascetta, la *Biblioteca*, scritta intorno al I (o II?) secolo da un Apollodoro che è solo omonimo del più famoso erudito e grammatico (II secolo, ma a.C.), resterebbe per i più un prodotto misterioso. Dietro l'edizione Adelphi a cura di Giulio Guidorizzi c'è una bella storia alla Borges: un intreccio di *summae* librerie, il titanico contatto di due giganti, un mitografo antico e un antropologo contemporaneo. Molti secoli prima che la parola enciclopedia entrasse in servizio, questo sedicente Apollodoro pensò di condensare e ordinare l'intero patrimonio mitologico dell'antica Grecia, dalla genealogia degli dèi ai racconti sulle vicende degli eroi dopo la guerra di Troia. Il repertorio ebbe fortuna e diffusione, specialmente per la sua rara completezza. Finché – ventesimo secolo – Apollodoro non trovò il suo Pigmalione in un intellettuale di chiara fama che si dedicò a commentare la *Biblioteca* con dotte e sterminate annotazioni, finendo, in un certo

senso, per rubargli la scena: il suo nome era James George Frazer. Da allora Apollodoro lo si legge e lo si consulta passando per il corposo commento di Frazer (riportato in quest'edizione), a due strati: uno alla maniera dei filologi, che richiama puntualmente le versioni dei miti presso gli autori greci e latini, da Omero a Ovidio a Igino; l'altro strato, antropologico, registra le più incredibili corrispondenze coi moderni racconti folklorici della cultura popolare e con le leggende tribali di tutto il mondo (materiali reperiti nello smisurato archivio mentale e cartaceo del *Ramo d'oro*). Per un Prometeo che rubò il fuoco a Zeus, Frazer rintraccia innumerevoli epigoni protagonisti di analoghe leggende tramandate dalle tribù dell'Australia, della Nuova Guinea, della Nuova Zelanda, dell'Africa; tra gli Osseti del Caucaso riaccade in un certo senso il mito di Capaneo: un uomo colpito dal fulmine è considerato sacro; accanto alla casella dei Giganti c'è sinotticamente quella occupata da Orso Grigio (capo degli indiani del Montana) e da tutte le altre tribù indiane che muovono guerra al cielo. Il suicidio di Aiace è commentato guardando alle usanze di una tribù dell'Africa centrale... Il lettore perde facilmente di vista il testo di partenza, soprattutto quando decide di navigare nelle incantevoli appendici «a tema» – Fetonte e il Carro del Sole; Odisseo e Polifemo ecc. – dove si registra il trionfo dello schema analogico: si leggano ad esempio i racconti sulle rocce cozzanti (semoventi), messi in moto dall'episodio delle Simplegadi affrontate dagli Argonauti, o sui vari Glauco che continuano a risorgere grazie all'erba magica; o le repliche del mito del fuoco. Le antiche storie rivivono, gli eroi greci si reincarnano in un pastore bretone, in una giovinetta polacca, in un ragazzo lituano; così, sedotto dal miraggio di un gioco ubriacante, il lettore vede affiorare dietro il mitografo Apollodoro la sagoma del mitologo Frazer. E fa bene Guidorizzi a ricordargli, nell'introduzione (che sostituisce e insieme riprende quella di Frazer inopinatamente espunta), quanto oggi appaia invecchiata e superata la teorizzazione della forma-mito affiorante dietro la fatica del commentatore: «evoluzionismo» e «comparativismo» (chi crede più che gli antichi siano i «primitivi» della storia della civiltà?). Meno convincente, invece,

rimarcare come l'ombra di Frazer si allunghi sull'autore della *Biblioteca*, e lo sopravvanzi: in fondo trattasi di enciclopedista dal quale sarebbe sbagliato aspettarsi la scintilla narrativa, di fronte ai suoi miti-fossili occorre assumere piuttosto lo sguardo del paleontologo. Non si possono chiedere allo scheletro di Odisseo informazioni sulla radiosa bellezza corporea che sedusse Nausicaa. Dal canto suo Apollodoro è ormai destinato a coabitare con un inquilino ingombrante, che lo ha raccomandato sì a un pubblico più vasto, ma utilizzando le sue sudate carte come palinsesto su cui scrivere una specie di trattato di antropologia comparata. febbraio 1996

AULO GELLIO

6. *Il mondo classico alla lucerna*

A un certo punto – a proposito delle passioni che turbano l'animo umano – Aulo Gellio, che era vissuto nel secolo dorato degli Antonini, è finito dentro la sterminata *Città di Dio* insieme e grazie a certi «suoi» filosofi stoici puntualmente registrati nelle erudite *Notti Attiche*; così per ridurlo al rango di mediocre bisogna pur sempre mettere tra parentesi Sant'Agostino e questo suo imbarazzante telegramma: «Scrittore di grande eleganza e di multiforme cultura», o quantomeno scontargli le fonti. Ai moderni costretti ad ammettere che le sue nottate dotte «a lume di lucerna» – le *elucubratiunculae* del cui sèma il nostro «elucubrazioni» non serba più memoria – hanno salvato se non altro quante testimonianze della letteratura romana arcaica!, Gellio appare soprattutto come il fantasma miscellaneo che macchina con la sua *curiositas*; il gran dilettante di grammatica, filologia testuale, storia, filosofia, matematica, astrologia, arte, sport, mantica, enigmistica, diritto, medicina, lingua, letteratura...; il diuturno raccoglitore su cui apporre via via distintivi stilistici, o per usare una sua categoria tramontata, grammaticali: più di tutti arcaizzante, per quei gusti

retrò, anche se poi il suo arcaismo (un *cliché* scolastico) è in realtà una sorta di classicismo. Persino il devoto Carolus Hosius, suo editor tedesco a inizio Novecento, doveva ammettere: «Nozioni d'ogni sorta, ma nulla di profondo». Ora in piena era Marshall (l'editor oxoniense) c'è chi come Franco Cavazza attende da anni a una propria edizione critica commentata delle *Notti Attiche*, a puntate: è appena uscito da Zanichelli il secondo tomo del libro XIII (sui venti complessivi), comprendente i capitoli XIX-XXXI, aperto da un commosso ricordo dell'editor francese di Aulo Gellio, René Marache. Che a proposito dell'invidiabile capacità di quel «mediocre» scrittore d'incorniciare narrativamente i suoi temi, ha parlato di una sorta di «messa in scena» delle *Notti*. Come per esempio – in questo volumetto – il paragrafo XXV, che prende le mosse da una passeggiata dell'autore con Favorino nel Foro di Traiano. Anche se scritta in una di quelle «lunghe notti invernali trascorse nel territorio della regione attica» noi però visualizziamo la scena in una tiepida luce. Per arrivare al nocciolo di una disquisizione etimologica e stilistica in forma di dialogo – testimoni, *auctoritates* come Omero, Catone, Cicerone – si comincia così: «Sui fastigi del Foro di Traiano sono collocate tutt'intorno riproduzioni dorate di cavalli e insegne militari; sotto c'è la scritta "dalle manubie"...». Dappertutto in ogni paragrafo una mano di vernice grammaticale, fin dall'istanza di enunciazione dei temi: «Sul fatto che da parte degli scrittori più eleganti si sia tenuto maggior conto del suono più piacevole delle parole e delle espressioni (ciò che i Greci dicono «eufonia»), piuttosto che delle regole normative che furono trovate dai grammatici»; oppure: «Parole del retore Tito Castricio [uno dei maestri di retorica di Gellio] ai suoi giovani discepoli sull'indecorosità del vestire e delle calzature», e così via. *Conversations* tra dotti, in un set da piccole *Tuscolane*, però di età già crepuscolare e molto più enciclopediche.

febbraio 2000

ELIANO

7. Gossip zoologico

È sufficiente la lettura di qualche pagina de *La natura degli animali* di Claudio Eliano (a cura di Francesco Maspero, testo greco a fronte, Rizzoli-Bur) – questo (come definirlo?) zibaldone di zoologia compilato molto tempo dopo Aristotele e assai prima dei bestiari medievali – a far scattare il misterioso clic interiore che ci riporta la voce rassicurante dello speaker dei documentari Disney: «Nel cuore dell'estate, quando il caldo è al suo culmine, i cani marini e tutti i pesci che hanno una natura audace amano accostarsi alla spiaggia...». Oppure, su un altro registro: «Il maschio della vipera si accoppia con la femmina avvolgendola con il proprio corpo; essa accetta senza protestare questo comportamento dello sposo». E sul meraviglioso, «la fenice, benché ignori l'aritmetica, sa contare fino a cinquecento: glielo ha insegnato la Natura, sapientissima maestra...». Animali per/da ragazzi? A voler razionalizzare l'agnizione, non è tanto il retore stoico Eliano (II-III secolo) a essere disneyano; semmai erano gli sceneggiatori della Disney a cospargere di moralismo il loro racconto! E così ci hanno allevato fin da piccoli a zoo, circo e – ancor prima di aver letto Esopo e Fedro al ginnasio – antropomorfismo: natura esemplare e virtuosa, stoica appunto. Se la fauna disneyana dà spettacolo, quella di Eliano fa notizia: l'orecchio (più che l'occhio) ha registrato per conto del lettore: «dicono», «si dice», «ho udito raccontare», «mi risulta», «ho appreso». Diciassette libri zeppi per parlare di qualche centinaio di specie viventi, asini balene cani gatti unicorni cinnamomi storni polipi scorpioni mosche salamandre. Un centone di notizie, schegge, singolarità, *mirabilia*, aneddoti, storie, credenze, apologhi. Eliano è uno scrittore guidato dal demone della *varietas* (in greco *poikilia*), che sa essere indiscreto e persino pettegolo, ma sempre in nome di un ordine morale: non scientifico, o naturalistico. Il pettegolezza, la notizia favolosa in fondo hanno lo stesso valore di un'osservazione storica o etologica: ho sentito di una lepre-maschio che fu trovata gravida di tre leprotti!

Nell'Oceano Indiano vivono mostri che hanno una mole cinque volte maggiore del più grosso elefante.... Se la scienza altro non è che la documentazione vivente, lo spettacolo naturale delle virtù (sapienza, giustizia, forza, temperanza), occorre dire il più possibile, anche alla rinfusa, anche affidandosi alla paradossografia. La natura è un libro inesauribile, un'attraente collezione di singolarità sciorinate su un unico rassicurante piano narrativo: accanto al compasso di Erodoto e di Aristotele, c'è anche quello di Eliano, questo salgariano poco avvezzo all'autopsia, al sopralluogo (perché è più probante il *relata refero*, l'*ipse dixit* e forse «l'ambasciatore non porta pena»). Ogni essere vivente qui ha la sua bella vetrina, anzi una serie di «finestre» a tema che si aprono nell'opera a più riprese. Quella relativa all'accoppiamento ha una posizione rilevata, perché per Eliano il costume sessuale degli animali è didatticamente prezioso: denuncia sempre, per contrasto, la lussuria e l'incontinenza dell'uomo. Siamo al cuore del libro, il cui scopo è mostrare la saggezza della natura («Anche gli animali sanno ragionare in modo sottile, conoscono la dialettica»), la superiorità morale degli animali sugli uomini. Tranne poche bestie prave e sospette (per esempio le scimmie), gli animali sono paradigmi di virtù e persino di abilità tecniche: gli alveari geometricamente perfetti non superano forse i palazzi dei re persiani? E i labirinti delle formiche? Non sono meno straordinari di quelli dei cretesi! Il confronto vede quasi sempre vincitore l'animale, fino al paradosso, al rovesciamento linguistico: in tema di «accanimento», per esempio, avete presente i cani quando si sbranano per contendersi un osso? Bene, in fondo si comportano esattamente come fecero Menelao e Paride per Elena! novembre 1998

STRADONE

8. *Il geografo della pax romana*

«All'Europa fa seguito l'Asia, che confina con essa lungo il

Tanais...» Con l'Asia – così comincia l'undicesimo libro della *Geografia* – il greco Strabone (ca 64 a.C. – ca 19 d.C.) gioca in casa, essendo nato ad Amasea, nel regno del Ponto, da una famiglia di rango vicina al re Mitridate VI. Non terrà fede al programma di descriverla – «come fece Eratostene per l'ecumene» – in base ai confini naturali, preferendo spesso quelli politici; ma anche in questo genere di macroscopiche trasgressioni o incongruenze, nella mobilità dei criteri di mappatura e trascrizione del mondo, negli effetti dovuti all'intersezione di livelli differenti del sistema descrittivo (faglie narrative, quasi, generate da spinte interpretative diverse, se non contrastanti), risiede la cifra e la fortuna dei *Gheographikà* di Strabone, il geografo per antonomasia vissuto a lungo a Roma sotto Augusto e sotto Tiberio. Il fatto è che la suggestione esercitata sugli Antichi da parte dell'enciclopedico Strabone è stata via via raffreddata dai moderni: in primis i suoi curatori, filologi e commentatori, che hanno considerato i diciassette libri della *Geografia* non tanto un atlante antropologico orientato – messo insieme, sia pure in gran parte a tavolino, da una mente speculativa erede di una solida tradizione descrittiva – ma più che altro come una formidabile, smisurata miniera (un po' inerte, incoerente) da cui estrarre qualche migliaio di notizie a carattere etnografico, storico, enciclopedico: dai pesci lacustri in Paflagonia ai toponimi omerici, dall'etimologia della Bitinia all'allevamento dei cavalli armeni (per restare a questi libri asiatici). Uno strano limbo – ma Strabone non è mai rimasto davvero senza infamia e senza lode: grandi onori per l'*unicum* della sua opera, e grandi errori – che però è da tempo in via di scongelamento. Lo si capisce anche sfogliando un'edizione divulgativa della *Geografia* come quella che la Bur sta pubblicando con testo a fronte, in particolare il volumetto più recente dedicato appunto ai libri XI-XII (*Caucaso, Asia centrale e Anatolia*) nel quale i curatori Roberto Nicolai e Giusto Traina denunciano i limiti della vulgata straboniana e rilanciano Strabone autoreautore con lo slogan «Va studiato come "monumento" e non più soltanto come "documento"». Tra gli altri ne fa le spese Ronald Syme, e anche quel François Lasserre il cui testo critico, riprodotto a fronte, è discusso

e rivisto in molti punti. Basta guardare alle fonti utilizzate, per intuire la complessità del lavoro di collazione e di selezione di Strabone: la geografia scientifica (Eratostene, Artemidoro), la storiografia regionale (Apollodoro, Artemita), le monografie storiche, i grandi «storici antichissimi» (Ecateo, Xanto di Lidia, Erodoto), gli Alessandrografi (ma egli censura le osservazioni più o meno fantastiche, «cercando» l'Alessandro non agiografico), le collezioni di *mirabilia* (Eudosso di Cnido), la geografia storica (Apollodoro di Atene, Demetrio di Skepsis)... Partendo da questa tradizione, più o meno distante nel tempo e di volta in volta messa a fuoco, Strabone squaderna «il primo modello di antropogeografia» e fornisce così «una testimonianza fondamentale dello sviluppo della memoria storica ellenistica nella nuova cornice della *pax Romana*». Viene fuori insomma l'autorità di un disegno letterario concepito in un'epoca cruciale di convergenza e assimilazione geopolitica, quando cioè le conquiste di Pompeo (vittoria mitridatica) cambiarono l'assetto di tutto l'Oriente. Ne tenga conto il lettore di Strabone, anche quello catapultato magari per la prima volta nel Ponto di Mitridate VI, nell'Ircania di Catullo, nella Battriana, nelle steppe degli Sciti, e nel Caucaso (ma chi se lo sarebbe immaginato ancora così oscillante tra mito e realtà, mentre Roma faceva i conti con Augusto?). gennaio 2001

PAUSANIA

9. *Defilé d'autunno a Olimpia*

Un brillantone come Dione «bocca d'oro», retore e conferenziere nato a Prusa in Bitinia, vissuto a lungo tra il I e il II secolo d.C., ci ha lasciato, in una delle innumerevoli orazioni morali, esclamazioni come questa: «Come è imponente e bello quel giovane: ha un aspetto antico, che io non ho visto nei ragazzi di oggi, ma solo in quelli di cui sono dedicate le statue a Olimpia, le più antiche...». Non molti decenni dopo, viaggiando nell'autunno dorato degli

Antonini, Pausania «il Periegeta» – l'autore della monumentale *Guida della Grecia* in dieci libri – annuisce con due squilli: ben due «rotoli» (V e VI libro) riservati all'Elide e a Olimpia... In apertura del VI, *L'Elide e Olimpia* (a cura di Gianfranco Maddoli, Massimo Nafissi e Vincenzo Saladino, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori), che contiene il catalogo selezionato delle statue onorarie del santuario di Olimpia, si affacciano musì di cavalli da corsa e profili di campioni; quindi capaci impianti sportivi, lo stadio e l'ippodromo con, sul lato maggiore, il Tarassippo «terrore dei cavalli» (personificazione dell'evento malefico che minacciava i partecipanti alle gare): è il Pausania simil-erodoteo. Anche se una certa rigidità avvolge ormai quell'epopea, alla fine l'aura di Olimpia filtra: è sufficiente far collimare lo sguardo con quello di quell'antiquario greco dell'Asia Minore, del tutto immune dalla nostalgia *temporis acti*... Odoreranno allora di «classicismo» quelle aride liste delle vittorie che – osserva Nafissi – «contribuiscono a collocare tutti gli atleti ricordati nella classica dimensione del passato». Dobbiamo vederli in tralice, questi campioni proiettati dalla terra ardente al piedistallo: bronzei, un po' congelati dal tempo e dalla fama... (Intanto, perché Pausania non intende allestire un regesto di olimpionici *tout court*, ma registrare *in situ* le loro icone muscolose.) Due – quasi danteschi – i criteri di selezione: la fama dei personaggi e la qualità artistica delle statue (tra gli scultori spiccano Mirone e Policletto). Di solito ogni scatto mira a un identikit basato su elementi molto concreti: l'atleta dedicatario, lo scultore che ha realizzato la statua, il dedicante. Dal punto di vista espositivo il ricorso alla *variatio*, che fa ruotare l'ordine degli elementi descrittivi, risparmia al lettore troppa monotonia. Questa gabbia è però sempre orientata sull'impianto «periegetico» e – diremmo noi – turistico della passeggiata, già allora archeologica: si parte dal lato nord del santuario, dove sorge il tempio di Era; si piega subito, verso sudest, passando vicino all'altare di Zeus; si procede quindi in direzione del tempio di Zeus, e così via... Naturalmente i due noti assi della *Guida* – i *theorèmata* (luoghi, monumenti e cose notevoli da vedere) e i *lógoi* (racconti, miti, eziologie richiamati dagli oggetti) – non poggiano solo

sull'osservazione diretta dei monumenti, comprese chiacchierate con le guide locali e lettura minuziosa delle iscrizioni; ma anche su collazioni a tavolino, guide locali, periegesi letterarie, opuscoli e scritti a carattere antiquario e (ma solo indirettamente) il catalogo ufficiale dei vincitori olimpici. Oggi la consistente porzione dedicata alla statuaria ci appare come un defilé sacro di atleti all'aria aperta: loro immobili nella gloria, conseguita secoli prima nella corsa – «breve», «doppia», «in armi» o «lunga» –, nel *pankrátion* (lotta senza esclusione di colpi), nel pugilato o nelle gare ippiche, dove veniva proclamato vincitore il proprietario del cavallo, non il fantino o l'auriga; noi come al museo. Pausania scruta le statue, legge l'iscrizione sul basamento e la registra (si attiene volentieri a questo livello archivistico, lasciando il giudizio di valore a monte); noi, saltando avanti e indietro dallo sport alla filologia, dal testo al commento, aspettiamo dopo ogni regesto anagrafico «il colore» e qualche razione di aneddotta biografica, anche se essa non raggiunge certo i livelli favolosi del grande Erodoto (come notò James Frazer quando andò a ricalcare le orme di Pausania, compilandone un dottissimo commento ottocentesco). Ma capita persino di assaggiare il Meraviglioso, soprattutto nelle digressioni sui più grandi: Pulidamante di Scotussa, Eutimo di Locri, Cleomede di Astipalea, nomi che già così risuonano come il bronzo. E in mezzo agli atleti spuntano con *understatement* i Gorgia da Leontini, gli Aristotele, gli Anassimene. Se ne stanno zitti, in mezzo a tanto turgore. Ma anche coi campioni sono registrazioni più da geometra che da intellettuale: almeno così sottrae alla retorica i vecchi ragazzi di Olimpia (per lo più i «suoi» non vanno oltre il II secolo a.C.), talmente diversi dagli abbaglianti ercoli in marmo apuano eretti allo Stadio dei Marmi al Foro Mussolini, e visitati un giorno dal periegeta Arbasino... E quando mitizza, Pausania si tiene abbastanza basso: un pancraziaste era soprannominato *Acrocheiristè* «perché afferrava l'avversario alle estremità delle mani, gli spezzava le dita, e non mollava la presa prima di averlo sentito dichiararsi vinto». «Anche i figli delle figlie di Diagora praticarono il pugilato e ottennero vittorie olimpiche... Pisirodo, tra i ragazzi: lui è quello che per le feste olimpiche venne

preparato alla gara dalla madre in persona, che, fingendosi un uomo, vestì i panni dell'allenatore.» Un paragrafo di testo un po' più lungo per il grande Milone, vincitore sei volte nella lotta, «che portò con le sue mani la propria statua nell'Altis» (il recinto sacro)! Segue campionario di prodezze da circo. Certo non decolla mai «il testo di questo scrittore di buon senso, onesto, metodico e sgobbone, privo di genio e di immaginativa, e il suo stile è uno specchio fedele del suo carattere. È piano e disadorno, spesso greve e laborioso» (Frazer); eppure il set antiquario di Pausania – una Grecia del II secolo in fondo già classica, retorizzata – ci consegna l'immagine discreta dell'ideale «collaboratore dei miti» ammirato da Giorgio Manganelli: un testimone che non si sogna certo di alzare la voce, in quel primo crepuscolo del mondo antico. ottobre 1999

ARRIANO DI NICOMEDIA

10. *L'India congelata dal Macedone*

Tigri e pelli di tigri; la mitistorica spedizione di Dioniso, *prôtos euretès* del subcontinente indiano; drammatiche cacce agli elefanti selvatici, attirati in trappole micidiali mediante le femmine e lasciati crudelmente sfinire di fame e di sete prima di affrontarli e immobilizzarli; molta *paradossografia*, alla occidentale, e la curiosità strisciante per il Meraviglioso e il Diverso misurati e descritti a partire dal canone formale più familiare... È l'*India* di Arriano (95-175 ca), lo storico greco vissuto al tempo della massima espansione dell'Impero romano, nato sotto Domiziano a Nicomedia di Bitinia e allevato alla greca («Mi giudico non indegno del primo posto nella lingua greca, così come ritengo esserlo stato Alessandro nelle armi»). Arriano fu filosofo discepolo di Epitteto, sacerdote di Demetra e di Core, e salì la piramide politico-militare entrando nelle grazie di Adriano (Ronald Syme argomenta perché è ragionevole pensare che fu Atene la *location* del fruttuoso

incontro): senatore, proconsole in Betica, console, governatore di Cappadocia, arconte eponimo ad Atene... Ma non ci si deve certo aspettare da lui il genere del racconto in cui si sente il fiato dello scrittore, come nella migliore storiografia classica, e qua e là, a rafforzare la presa diretta, scatti fotografici e testimoni: per intenderci, né autopsia – egli in realtà non si mosse dal suo tavolino di scrittore, probabilmente ad Atene – né acroasi (il «riportare», il caldo scrivere «per sentito dire»). Anzi, essendo la sua India quella di Alessandro Magno – protagonista dell'altra opera, maggiore, di Arriano: l'*Anabasi* –, sembra che i quasi cinque secoli che lo separavano da lui fossero trascorsi senza alcun incremento delle conoscenze geografiche e storiche, come se quella spedizione favolosa avesse congelato anche la cartografia, non solo l'etnografia... Le ragioni per cui bisogna rileggere l'*Indiké* di Arriano vanno cercate semmai altrove; e anche se ormai ci riesce difficile persino comprendere un certo entusiasmo adolescenziale espresso dal suo principale editore moderno (Pierre Chantraine, 1927), tuttavia l'*India* resta un interessantissimo esemplare di parassita letterario, di resoconto geografico *in vitro*, esclusivamente basato, vorremmo dire ingranato, su testi precedenti, già vissuti e per noi defunti: Megastene (IV-III sec. a.C.) e Nearco, l'ammiraglio di Alessandro col suo diario alla Fernando Colombo, come ha osservato Pietro Janni. Ma il suo nido Arriano lo ha fatto in piena legittimità, e orgogliosamente beninteso, perché quello che oggi appare un intollerabile assenteismo scientifico, sia cronologico sia spaziale, per la cultura antica non era certo sufficiente a delegittimare la riuscita letteraria (e la sua *auctoritas* storiografica). Quanto a noi, per aggiustare il tiro e apprezzare un testo così artificiale, sarà sufficiente attenersi alla fenomenologia dei generi letterari antichi, e guardare bene in macchina: dove ha puntato l'obiettivo Arriano? Che inquadratura ha studiato? Non è l'*India tout court* che lo interessa, ma l'India di Alessandro: «Poiché lo scopo della mia opera non era quello di descrivere i costumi indiani,» dice a conclusione della prima parte, etnografica, dell'opera «ma come la flotta di Alessandro sia giunta in Persia a partire dall'India: tutto ciò che precede deve essere considerato una

digressione». Una digressione lunga quanto il testo intero, perché a partire da lì, capitolo XVIII, comincia in realtà una seconda divagazione dall'azione principale, che resta quella di Alessandro: il suo peso specifico, comunque incombente, gioca quasi del tutto *in absentia*, aleggia nel testo, che si sposta per mare e per porti e per scogli e isole e odissiache peripezie, compresi gli ittiofagi, i «mangiatori di pesci» che però non sanno pescare e fanno case con le ossa delle balene al posto del legno («Le ossa piatte servono per fare le porte: i più poveri le fanno con le spine dorsali dei pesci»)...

Arriano, questo nuovo Senofonte il cui Socrate è Epitteto, si affida fedelmente al «giornale di bordo» redatto da Nearco, incaricato di perlustrare la costa dalle foci dell'Indo fino a Susa, e che appunto nel 325 fece sul mare, in parallelo, il percorso compiuto simultaneamente dall'esercito macedone sulla terraferma. E quando infine Alessandro, insperato, si materializza, con travaso di commozione per il ricongiungimento, può apprendere ufficialmente la notizia che si fa a gara a dargli, e che il lettore però sa prima di lui: non solo Nearco e il suo braccio destro sono sani e salvi, ma anche la flotta è salva... E si gusta abbastanza, nonostante il suo carattere compilatorio e libresco (non certo un difetto per quei tempi), questo diario nautico, e nonostante la sua inevitabile impronta di mappa militare, per cui il genere della perlustrazione e delle osservazioni registrate è espresso, secondo corrispondente metro psicologico, in tappe da ultimare, in distanze da coprire, in rifornimenti per l'equipaggio, in baie e porti dove attraccare, senza avere sorprese. Però poi c'è spazio per un po' d'avventura, come nel canone europeo: quando avvistano le balene si spaventano («Appena si avvicinarono alle bestie, si misero a gridare a squarciagola, a suonare le trombe e a fare più rumore possibile con i remi» per allontanarle); oppure: ma sarà vero che in quell'isola misteriosa si scompare? Si faccia subito un sopralluogo, e occhi bene aperti. Considerata a lungo e a torto un'appendice etnico-geografica della maggiore *Anabasi*, ma redatta in stile ionico alla maniera di Erodoto e della tradizione dei logografi, l'*India* è pur sempre l'unica monografia sul subcontinente indiano sopravvissuta al naufragio dell'Antichità: bene ha fatto la Bur di Evaldo Violo a

riproporla con testo a fronte (introduzione di Delfino Ambaglio, traduzione e note di Alessandra Oliva), e si annuncia pure una traduzione annotata presso la leccese Argo, a cura di Gianni Schilardi (in attesa dell'*Anabasi* prevista nella serie *Storie e miti di Alessandro* della Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, si può davvero parlare di un revival editoriale di Arriano). *Sua sponte* Nearco si offrì di guidare la flotta in quell'impresa piena di insidie, rassicurando – col credito di affetto di cui godeva – i timorosi e gli scettici: se Alessandro accettava di rischiare, allora ci si poteva salvare dai pericoli: «Il grande splendore dei preparativi, la bellezza delle navi, l'eccezionale ardore dei trierarchi nel provvedere ai rematori e al restante equipaggio risvegliarono il coraggio di coloro che prima avevano forti esitazioni e suscitarono in essi migliori speranze riguardo all'impresa». Anche questa immedesimazione – già classica – infonda l'umiltà necessaria al lettore che ha letto Verne e Salgari, o è già atterrato in India con l'aereo scettico di Manganelli. dicembre 2000

PLUTARCO

11. *Silla e gli scheletri della Storia*

Dopo tanti secoli il modo di raccontare di Plutarco è sempre vivissimo. Grazie alla sua scrittura i «caratteri» degli antichi più insigni e potenti, che egli ci ha tramandato a coppie, affiorano dal passato ancora intatti. È un effetto plastico simile a quello di archi, elmi, pezzi di corazze di ferro e spade che (ancora due secoli dopo la sanguinosa battaglia vinta da Silla) si rinvenivano «immersi nelle acque stagnanti» della piana di Orcomeno in Beozia, secondo la testimonianza oculare dello stesso Plutarco che leggiamo nelle *Vite di Lisandro e di Silla*, ora nell'edizione commentata della Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori a cura di Maria Gabriella Angeli Bertinelli e Luigi Piccirilli, con il testo critico di Mario Manfredini e la traduzione dal greco di Giuliano Pisani. Le

immagini esemplari che Plutarco ha fissato nello sceneggiare le biografie dei due condottieri hanno un che di meraviglioso e di sinistro, via via che si srotolano attraverso le consuete sezioni: origine e famiglia, stile di vita, aspetto fisico, natura, costume, educazione, ecc. Entrambi «divennero grandi traendo da se stessi il principio della loro ascesa». Ma nel confronto finale, che stringe a specchio i due ritratti, a prevalere sono le differenze: se Lisandro primeggia per autocontrollo e temperanza («Non tenne per sé neppure una dracma»), il sanguinario Silla gli è superiore per coraggio e qualità militari, messe alla prova da avversari di gran lunga più probanti, ma fu un uomo depravato e corrotto, a cui toccò infine una putrida e orribile morte per verminosi. giugno 1997

12. Cicerone nella lettiga, Antonio nel sepolcro

Editorialmente parlando, alle *Vite parallele* sta accadendo il contrario di quel che è toccato alla *Recherche*: quando negli anni Cinquanta e Sessanta circolava la gloriosa versione einaudiana, Proust aveva una batteria di «doppiatori» italiani (da Natalia Ginzburg a Franco Fortini, da Giorgio Caproni a Paolo Serini), mentre Plutarco lo si leggeva nei «Millenni», tradotto tutto quanto da Carlo Carena (o da Almerico Ribera, per Casini e Sansoni); poi si sono invertite le parti, l'«improba» *Recherche* ha trovato il suo stoico traduttore unico (Giovanni Raboni), e per le *Vite* si è fatto strada il modello collettivo: ben tre cantieri editoriali (Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Bur e Utet) anche in contemporanea, e una girandola di traduttori. Iperspecialismo, concorrenza, marketing: sono sempre più rari i Merckx e i Gimondi, i grandi «passisti» della traduzione dal greco, disposti a trascorrere cinque-dieci anni della loro vita nel corpo a corpo con un testo. (La traduzione di Carena, ormai fuori catalogo, s'allontana sempre più, e in prospettiva diacronica ormai risulta più vicina al *Plutarch als Biograph* del Wilamowitz che non a noi.) Gaeta, dicembre del 43 a.C.: Cicerone viene raggiunto sulla portantina dai sicari di Antonio mentre i servi tentano di metterlo in salvo cercando una via di fuga

verso il mare. Così narra Plutarco nella *Vita di Cicerone*, ora ritradotta e curata insieme alla gemella *Vita di Demostene* da Annalaura Burlando per i tascabili Garzanti (testo a fronte). Cicerone fissò i suoi assassini negli occhi. Fu sgozzato «mentre protendeva il collo dalla lettiga», quindi gli vennero tagliate la testa e le mani, «perché con quelle aveva scritto le *Filippiche*» (nella *Vita di Antonio* c'è la variante anatomica della sola mano destra amputata al cadavere). I gocciolanti trofei furono recapitati al mandante, che li fece esporre sui rostri del foro. Plutarco è un abile regista delle morti illustri. Non meno teatrale il racconto dell'«eutanasia» di Antonio: qui, dominando Cleopatra, il grottesco e il patetico prendono il posto dell'orrido. Per un disguido temporale degno dei suicidi ovidiani di Piramo e Tisbe, Antonio scopre che la regina è ancora viva quando ormai si è ferito a morte. Così, sanguinante, si fa tirare su con le funi per morire accanto a lei, alloggiatasi nel faraonico sepolcro. Rileggiamo questo esemplare racconto, su cui Shakespeare ha costruito il suo capolavoro, nella nuova edizione della Fondazione Lorenzo Valla, insieme alla parallela *Vita di Demetrio Poliorcete: Le Vite di Demetrio e Antonio*, a cura di Luigi Santi Amantini, Carlo Carena e Mario Manfredini, il quale ha stabilito il testo critico (Mondadori). È una coppia divorata dai vizi e dalla *hybris*. Così l'iniziale nitore del medaglione biografico perde lucentezza a mano a mano che si avvicina – con la catastrofe – la fine. I due profili ne risultano anneriti: ossidati dal giudizio morale del biografo. giugno 1995 – gennaio 1999

SVETONIO

13. *Caligola, il mio impero per un cavallo*

Esiste una ricetta per passare alla storia come il più scellerato degli imperatori in soli quattro anni? Ci vuole un *cliché* solidissimo: per esempio farsi biografare da Svetonio e possibilmente distruggere da Tacito. «La faccia, che ispirava naturalmente orrore e disgusto, la

rendeva ancora più feroce di proposito, atteggiandola di fronte allo specchio a ogni espressione capace di destare terrore e paura ... Ogni volta che baciava il collo a sua moglie o a un'amante, aggiungeva: "Un collo così bello sarà tagliato subito, a un mio comando"... Ebbe abitudini incestuose con tutte le sorelle... Costringeva i genitori ad assistere all'esecuzione dei figli... Inventò un nuovo tipo di bagni, stranissime specie di cibi e di cene; si lavava con unguenti caldi e freddi, beveva perle preziosissime sciolte nell'aceto; faceva portare ai invitati pani e pietanze d'oro ... Al suo cavallo incitato [...] diede non solo una stalla di marmo, una mangiatoia d'avorio, come pure coperte di porpora e ornamenti con pietre preziose, ma anche una casa con servitù e suppellettili [...]: raccontano che per lui avesse anche progettato il consolato.» Sulla figura di Gaio Cesare Caligola – eletto imperatore nel 37 d.C. a soli venticinque anni e morto quattro anni più tardi per una congiura – sono usciti di recente due interessanti contributi: la traduzione italiana (*Caligola*, Mondadori «Le scie») della voluminosa biografia scritta nel 1989 da Anthony A. Barrett, professore di Lettere classiche a Vancouver; e una nuova edizione della *Vita* svetoniana, con introduzione, traduzione e commento di Gianni Guastella, ricercatore dell'Università di Venezia (*La vita di Caligola*, La Nuova Italia Scientifica). Lo studio di Barrett, forte di recenti acquisizioni archeologiche e numismatiche, ricostruisce il principato e la figura di Caligola senza trascurare – come ogni biografia esige – le ragioni del racconto, gradite soprattutto al lettore non specialista. Sulle orme degli storici che lo hanno preceduto, Barrett intende restituire alla condotta di Caligola quella logica sottrattale dalle fonti più antiche mediante una costante deformazione della realtà: ecco la necessità di «congetturare», ma è difficile che Barrett perda la prudenza e il buon senso, specie quando scende in lizza con Svetonio e Cassio Dione, o dà loro simultaneamente la parola per un confronto all'americana *super chartam*, da cui uscire se possibile vincitore. Ci si attenga ai fatti accertati: nonostante gli eccessi di un egocentrismo fosco e tracotante, Caligola non fu peggiore di altri imperatori, sicuramente più illuminati nel manifestare e nel tramandare la propria immagine; né si può negare importanza al

suo regno, che non fu una «parentesi di follia», ma ebbe «una ben definita rilevanza storica: fu Caligola a delineare il progetto di conquista della Britannia, fu sotto il suo principato che si verificò il primo scoppio di antisemitismo nel mondo romano; fu lui a stabilire il modello di accesso al potere imperiale che restò immutato per quattrocento anni dopo la sua morte». Le vittime della sua crudeltà e della sua follia? Quelle accertate risultano assai meno di quelle attribuitegli, e comunque furono uccise perché complottavano contro le istituzioni e contro di lui. Le stravaganze? Sanguinarie o esilaranti, ma dietro l'aneddotica svetoniana – fantasiosa, pettegola – si indovina la disinvoltura dell'*excerptor* mediocre, che compromette il senso di parole e gesti alterando (o nascondendo) la sceneggiatura originale. Questa superficialità è ben visibile nelle sentenze paradossali attribuite a Caligola, e riportate come indizi di crudeltà o follia: fuori dal registro ironico l'arguzia e il sarcasmo macabro diventano grotteschi o iperbolici, una specie di *Unheimlich*. Poiché Svetonio è la fonte primaria per questo periodo della storia romana, si rivela decisivo studiare attentamente il suo modo di compilare le *Vite dei Cesari*: al posto della sequenza annalistica degli avvenimenti, c'è una sorta di catalogo a temi. Le notizie, provenienti anche da segmenti temporali diversi, vengono montate a illustrare una serie di rubriche, la presa del potere, le qualità fisiche e morali, le iniziative politiche e militari eccetera. Nel saggio d'introduzione e nel commento di taglio linguistico-antropologico (un po' alla scuola di Émile Benveniste), Guastella analizza questa specificità del testo svetoniano, che ha svolto un ruolo decisivo nella costruzione del mito di Caligola. Svetonio è un biografo, non uno storico: il suo racconto non tratta della politica di Caligola perché l'orizzonte di un biografo è volutamente ristretto, schiacciato sull'individuazione del personaggio. Ora, scomponendo la lente di Svetonio anche Caligola viene a fuoco e si precisa: «La figura del tiranno» osserva Guastella «era stata già da lungo tempo fissata in una sorta di cliché culturale, imperniato attorno ad alcuni «vizi cardinali», come la prepotenza, l'empietà, l'eccesso nel lusso, nei piaceri e nelle passioni ecc. È evidente che una figura come quella di Caligola

rientra pienamente in questa tipologia». Così sarà per Nerone e Domiziano, gli altri due Cesari «mostruosi». Barrett addirittura ha tirato in gioco la figura di Stalin (fascino di un paradigma!). Dione Cassio riferisce che nel 43 d.C. (quindi a due anni dall'assassinio) il senato decretò la fusione di tutte le monete in bronzo con l'effigie di Caligola: preoccupato, il successore (e zio) Claudio decise di cancellare qualsiasi residua traccia della sua popolarità. Ma più forte della *damnatio memoriae*, dell'iconoclastia o dell'inquinamento delle fonti sarebbero stati la tipizzazione, lo stereotipo culturale. La storia lavora sui modelli: classifica, forma e deforma, solo per significare. dicembre 1992

IX

Il filosofo drammatico

LA TRANQUILLITÀ DELL'ANIMO

1. *Vertigine del vizio*

Con una sostituzione di etichette paradossale quanto certe didascalie di Magritte, da oltre vent'anni un fortunato libro divenuto canonico ha fissato lo stile di Seneca filosofo, cioè del Seneca trattatista di filosofia, non del cupissimo tragediografo «drammatico». L'apparente restrizione in senso formale del punto di vista – affrontare un sistema di testi di contenuto filosofico sostando sul guscio, sulla forma dell'espressione – ha spalancato in realtà anche molte porte metafisiche, come ben sanno varie schiere di studiosi. E i beneficî, se gli editori e i divulgatori di Seneca non sono distratti, arrivano fino alle antologie scolastiche. Leggere correttamente Seneca – schivando per carità il fervore che ogni tanto lo ripropone come catechismo per managers illuminati – è più facile se si affronta il suo sistema retorico con buoni strumenti. Esso, com'è noto, presenta innumerevoli insidie, e non solo per i neofiti. Certo, siamo smaliziati da una *querelle* secolare: molte illustri vesti si sono stracciate di fronte alla presunta incoerenza stilistica ed esistenziale di quel *sapiens* stoico che faceva l'intellettuale organico, al centro del potere; eppure lo scrittore, imperterrito nel vizio di abbagliare generazioni di lettori, non continua ad apparirci lievemente dislocato, «fuori registro»? cioè, per noi così lontani da lui, sdoppiato come certe quadricromie in cui i colori non sono perfettamente sovrapposti? È la percezione

lucida del sistema letterario che ci manca: le istanze, le condizioni del discorso filosofico antico, per esempio; che non sono facilmente riproducibili se non ricostruendo pazientemente lo *stage* della rappresentazione nei minimi particolari, prima di poter finalmente sedersi in prima fila a vedere su di sé l'effetto intermittente di cosa percepiva un lettore contemporaneo di Seneca. Ma quanto può durare questo spettacolo? Fuori dalle convenzioni di lettura del mondo antico – per cui il filosofo non è un intellettuale che discetta o uno specialista del sapere, ma (preferibilmente) un maestro di vita – più che esercizi spirituali noi possiamo fare degli esercizi di lettura. E daccapo, ecco lo stile di comunicazione che ci si para davanti, seducente e infido. Ma conviene passare di lì. Lo stile degli scrittori antichi è un solido banco di prova, capace di sfiancare qualsiasi velleità malriposta. Esso ci permette di configurarli al nostro immaginario di lettori, di «vederli» – proprio come un computer riconosce come compatibile un programma esterno a sé: ultimamente, è l'autorità o l'asprezza o la dolcezza dello stile che ce li fa dantescamente «cercare», con sempre maggiori investimenti spirituali. Lo «stile drammatico» accompagnerà felicemente – e in più punti grottescamente – chi acquisterà, di Seneca, il *De tranquillitate animi*, nella freschissima edizione Rizzoli-Bur: *La tranquillità dell'animo*, introduzione di Gianfranco Lotito, traduzione e note di Caterina Lazzarini. Si avvertono subito i lettori che li attende al varco un carosello di immagini, le famose immagini di Seneca, deliziosamente orchestrate. Lo stile densissimo, conciso, sentenzioso, patetico, tragico – abbiamo detto – sprigiona dal punto di vista della retorica espressiva un alto coefficiente visivo: menti malate, insoddisfatte, cercano il dolore come si gratta la scabbia sulla pelle. Oppure provano piacere a «voltarsi e girare il fianco non ancora stanco e rigirarsi continuamente ora in una posizione ora in un'altra», come l'Achille omerico straziato dalla morte di Patroclo, che invano cercava la giusta posizione. Le descrizioni più smaglianti e minuziose sono quelle dei vizi; di esse un raffinato orecchio come Erasmo diceva (con una riprovazione che tradiva forse l'esperienza sulla propria pelle di lettore): «A volte Seneca descrive certi vizi in modo tale che

nel fame la critica sembra invidiarli anziché odiarli, e insegnarli più che renderli odiosi». Nei suoi *Dialoghi* si aprono spesso finestre di questo genere, dalle quali ci si affaccia volentieri per gustare le vertigini e i quadri spettacolari di vita quotidiana. Anche in questo testo l'energia visiva dello stile prende il sopravvento sul merito filosofico del dialogo: Sereno, un giovane amico già iniziato alla dottrina stoica, è afflitto da inquietudine e instabilità e si rivolge al maestro per chiedergli la medicina. Si trova assediato (come dalle tre fiere!): «Ed ecco mi apparivano alcuni vizi, come nemici sparpagliati e pronti ad attaccare...». Egli è afflitto da una sorta di pendolarismo, tra frugalità e lusso, raccoglimento interiore e ricerca della folla e del consenso. L'attanagliano la noia, l'incertezza, l'insoddisfazione. Ha bisogno di una medicina, ma non ne dispone e soprattutto non sa inquadrare la malattia da cui è affetto. Il medico dell'animo Seneca, senza scomporsi, incomincia la sua trattazione sulla tranquillità dell'animo, concetto dotato di maggiore «capacità» del corrispondente italiano: e del resto lo stesso Seneca affronta il problema della sua delimitazione e definizione, pagando come tutti i latini il suo pedaggio ai filosofi greci. *Tranquillitas* è lo stato esistenziale di chi ha raggiunto la maturità, l'equidistanza dall'esaltazione e dalla depressione, «una forma di equilibrio interiore nel quale il senso della misura si impone sui turbamenti e le passioni dell'animo». La medicina che Seneca prepara per il suo inquieto discepolo è ancora una volta tolta dall'armadietto della farmacia stoica. E qui anche Lotito, autore di un denso ed elegante saggio introduttivo che illustra il Seneca scrittore, avanza qualche riserva sulle ragioni dello stoicismo: «Una teoria bloccata, fondata su dogmi tradizionali ed esigenze di sistema, più che su osservazioni fattuali», che alla fine annienta la libertà del singolo gettandolo «in quello stesso flusso delle cose da cui voleva strapparla salvandolo». Finché l'individuo si scioglie – come un alkaseltzer – nella grande *necessitas* universale. ottobre 1997

LA FERMEZZA DEL SAGGIO. LA VITA RITTRATA

2. Partita filosofica in due set

Alle prese con Seneca filosofo (ma anche tragedo) persino i più esagitati partigiani dell'«autonomia» dell'opera d'arte e del testo non possono certo lasciar fuori la storia in nome della morale o della retorica: stava a palazzo, no? Come minimo tutti i suoi testi, per fortuna arrivati fin quaggiù in gran copia e in buono stato cavalcando i secoli come in una macchina del tempo disneyana, vengono vagliati parola per parola (sismografie del potere o del contropotere?). Però, da ultimo, ha fatto bene il curatore di due *Dialogi* usciti insieme in nuova traduzione nella serie Bur Classici con testo a fronte (*La fermezza del saggio, La vita ritirata*, introduzione, traduzione e note di Nicola Lanzarone) a ribadire l'importanza strategica della figura dell'interlocutore nei trattati filosofici di Seneca: di volta in volta pescato tra familiari, amici, funzionari di Stato, maggiorenti ed esponenti della società del tempo, il tu dedicatario orienta il testo, è funzione retorica di quella martellante pressione persuasiva ed esortativa, che fa decisamente aggio sulla speculativa, e la cui cellula storico-stilistica è il genere della diatriba cinico-stoica (ma questo dell'impianto argomentativo è anche un luminoso punto di vista, un *approach*, per la lettura e l'interpretazione moderne di Seneca filosofo): «Primum persuadere, deinde philosophari». Nel *De constantia sapientis* come quasi sicuramente nel *De otio* (che ci è giunto privo di inizio e conclusione) – oltre che nel *De tranquillitate animi* – il dedicatario è quell'Anneo Sereno, intimo amico del filosofo stoico, che sotto Nerone coprì l'incarico di *praefectus vigilum* e poi verso il 62 o 63 d.C., comunque prima di Seneca, morì per avvelenamento da funghi: e Seneca avrebbe versato molte lacrime, poi offrendole a Lucilio in una lettera («Lo ammetto, mi sono fatto sopraffare dal dolore, ma non pensavo che lui, essendo più giovane, potesse morire prima...»). «Un epicureo passato allo stoicismo», questo fu Sereno secondo un'etichetta in grado di schiudere l'agone dei due dialoghi letti di seguito, quasi una partita filosofica in due set, non

senza sorprese. Seneca vi disegna ancora una volta l'identikit del *sapiens* stoico: la sua «fortezza» di fronte a tutto ciò che possa capitare, la sua capacità di vincere le avversità, con esemplificazioni «alla» Dante, negative e positive, su tutti il grottesco Caligola e Catone. E con, appunto, l'elogio del disimpegno dagli affari pubblici (secondo set), in contraddizione palese con l'insegnamento stoico (ma visti i tempi, meglio una vita privata, dedicata agli studi...), e la finestra finale sul *tis áristos bíos*, tema classico della dissertazione filosofica antica su quale sia il migliore genere di vita: la proposta di sintesi comprende, oltre alla contemplazione e all'azione, quello dedito alla *firma voluptas*, cioè il piacere catastematico, «stabile», epicureo. Se non è facile staccarsi dal Seneca *Between Political and Contemplative Life* – per citare il titolo di una conferenza del principio degli anni Cinquanta di Arnaldo Momigliano – tanto vale che gli eterni conti con la coerenza/incoerenza di Seneca siano ben calibrati: «retorici» (o silistici «alla» Alfonso Traina) possibilmente, ma anche esistenzialisti, un po' «alla» Pierre Hadot. Come a un certo punto fece Don Fowler, squisito latinista del Jesus College di Oxford, morto prematuramente, che non potendo andare al convegno di Bologna per il bimillenario senecano, spedì il testo della sua conferenza allegandovi queste parole: «Per un'ironia della sorte, mi sorprendo a leggere Seneca, ora, con un interesse non meramente storico, e attendo con interesse di vedere se egli possa convertirmi da neo-epicureo in neo-stoico». aprile 2001

LA FOLLIA DI ERCOLE

3. *Quel mostro di mia moglie*

Se la Terra per caso prepara ancora qualche mostro, lo dia pure a me... Non ne mancano certo – di quelli canonizzati dalle citatissime fatiche – ai lettori dell'*Hercules furens*, ma dopo l'ultima vittoriosa impresa nell'Ade, il benefattore dell'umanità sembra lanciarsi addirittura in una riformulazione dell'ordine del mondo (un delirio

d'onnipotenza un po' sinistro, e giusto prima della catastrofe familiare). Invece a corto di mostri («Monstra iam desunt mihi», v. 40) è ormai rimasta la sua nemica Giunone, che ha esaurito quelli utilizzati da Euristeo: cercarne altri, terribili, per eseguire una vendetta non più procrastinabile. E sia, avanti con le accecanti Furie, con la demenza... Ricapitolando, mentre Ercole è sceso agli Inferi per l'ultima fatica (incatenare Cerbero, il cane tricipite), il trono di Tebe è usurpato dal proscritto Lico, tiranno senecano (anche se un po' più debole di altri) che vuole sposare la moglie dell'eroe, Megara. Respinto, la condanna a morte certa. Ma l'eroe torna a Tebe dagli Inferi al momento giusto, in compagnia di Teseo. Mentre – fuori scena – è impegnato a giustiziare Lico, Teseo ha «molto» oltretomba da raccontare ai lettori/spettatori di questa specie di «teatro di parola», intervistato da Anfitrione, il padre putativo di Ercole (quello vero essendo Giove). Poi durante il sacrificio di ringraziamento agli dèi l'eroe è colto dalla follia per volere di Giunone. Un raptus, e fa strage della moglie e dei figli, indi cade nel sonno. Quando riprende i sensi e come l'Aiace sofocleo si accorge del misfatto irreparabile, vorrebbe uccidersi; ma viene convinto a vivere, come un'ultima sovrumana fatica... Il decollo della tragedia, comunque prefigurato da segni ben letterari, avviene al verso 939: «Sed quid hoc?», «Ma che succede? Le tenebre hanno avvolto il sole a metà del cielo. Febo avanza con volto scuro...». Ora che (finalmente!, dicono i detrattori del teatro senecano) arriva la decisiva rappresentazione della follia, esce di scena il modello euripideo (nell'*Eracle* la sintomatologia era riferita da Lyssa e da un messaggero), per lasciare il posto a una più moderna «capacità di penetrazione psicologica», scrive Elena Rossi, curatrice de *La follia di Ercole* di Seneca (testo latino a fronte, Rizzoli-Bur): «La scena è affidata alle due voci di Ercole e di Anfitrione, della follia e della razionalità, che si alternano e convivono, in una successione di immagini deliranti e di traduzione di tali immagini». Su un *falsum caelum* scorrono le allucinazioni come su uno schermo: ecco splendere il Leone (segno della prima fatica) pronto a mordere il Toro saltando le altre costellazioni; ecco i pestiferi Giganti correre alle armi, il Citerone vacillare, l'Erinni

agitare tizzoni incandescenti... Mentre Ercole rotea lo sguardo *hic et huc*, come preda di un'incredibile fase REM a occhi aperti, se il lettore vuole può persino vivere un'esperienza in 3D, dove evidentemente gli occhialini sono la profondità letteraria manieristica di queste immagini intrise di tragedia attica e romana (ma anche con molto Ovidio prediletto, fra gli altri). Sono effetti di straordinario vigore emotivo, con Anfitrione a riferirci cosa succede e contemporaneamente a dialogare col figlio fuori di senno; e gran movimento e carosello infernale, come quando Teseo fa quel suo *reportage* dagli Inferi (vv. 640-829), su cui però grava – da Leo in poi – uno dei luoghi comuni imputati al teatro senecano: «eccesso di letterarietà», l'azione teatrale stagnerebbe in un esercizio teorico, sia pur strabiliante... Ma qui la Rossi tenta un salvataggio di tipo funzionale (non estetico), facendo suoi i nuovi orientamenti della critica. (Ma perché – si nota *en passant* – in un'edizione popolare come questa le scelte testuali divergenti dal testo adottato di Otto Zwierlein, pur segnalate, non sono state poi effettivamente stampate nel testo a fronte? Così accade di tradurre un testo fantasma: cosa poco economica, specialmente nei casi di spostamento di gruppi di versi, come a 146-151 e 1135-6.) Il teatro senecano – si sa – avvolge e fa venire il mal di testa coi suoi cortocircuiti allusivi: taglia, evoca, brachilogico e perifrastico, sempre indiretto, di secondo grado, in tralice; trasceglie tessere mitografiche, schegge di un intertesto pattuito *a priori* («Scatenare la mano che ha sorretto il cielo, spezzare le teste del serpente che rinascono, riportare i pomi alle sorelle ingannate...», per dire solo delle fatiche evocate dal Coro). Quando invece c'è da descrivere la fisiognomica – gelante, paralizzante – delle emozioni e delle reazioni dei personaggi, allora Seneca guarda dritto negli occhi. Ora, stretto in una morsa dal modello di Euripide, il *Furens* dispiega soluzioni drammaturgiche che la critica ha ricusato (ma poi ci è toccato leggere banalità del tipo «È la storia di una duplice discesa, negli Inferi prima, nel buio poi della coscienza»): cosa dovrebbe aspettarsi allora il lettore moderno di Seneca tragico? Intanto magari si alleni con una introduzione – come questa – che tenta una caratterologia di Ercole; dove la pazzia non è come seme

in lui nascosto, ma distacco, «L'appartenza emotiva e mentale a un sistema le cui coordinate non sono quelle riconosciute dal sistema sociale che si identifica con la realtà». Dopo opportuno training dottrinale, egli se ne starà con l'animo teso come il pescatore del v. 157 sgg., la cui lenza *sente* il pesce arrivare («Sentit tremulum linea piscem»); e qui, naturalmente, pronte a guizzare per lui «ombre di Creonte, penati di Labdaco, fiaccole nunziali di Edipo incestuoso», a ogni verso la minaccia letteraria permanente di qualcosa di tremendo: siamo a Tebe, no? «Quis satis Thebas fleat?» Chi può piangere Tebe a sufficienza? Preparete lacrimatoi per il crudele destino di Ercole, benefattore della Terra accecato dalla gelosia di Giunone (ma non solo, evidentemente). maggio 1999

TIESTE

4. *Horror filosofico per Gassman*

Sull'antica *quaestio* novecentesca «Teatro recitato o rappresentato?» di Seneca tragico (con su l'etichetta appena pregiudizievole di *Tragoedia rhetorica*, Leo 1878) tira decisamente dritto Francesca Nenci, curatrice di un *Tieste* per la Bur Classici: dell'unica cioè fra le (non datate e non databili) tragedie senecane per la quale non ci sia pervenuto il modello greco ma solo frustuli di Accio & C., ai cui colori Seneca ha sicuramente guardato per campire il suo stemma letterario romano (oltre a Vario, e poi a Virgilio e Ovidio, che sciolsero la saga degli Atridi in esametri...). In quest'edizione basata su Otto Zwierlein, intanto, prologo da moderno teatro della crudeltà: la mancata messinscena di un adattamento del *Tieste* da parte di Antonin Artaud; poi nel lungo saggio d'introduzione, *Dolore e follia nel teatro degli Inferi* (che riecheggia un importante titolo anni Trenta di Otto Regenbogen, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*), la Nenci è esplicita sulla «rappresentabilità»: «Quello che importa è che il testo sia orientato in senso teatrale e che risponda alle aspettative e ai diritti

perfino del lettore, il quale, leggendo, vede». Sull'efficacia persino morbosa dell'ipotiposi senecana il lettore giudicherà da sé: visualizzato con inquadrature molto ravvicinate (da fisiognomica del male e del dolore), l'anticanonico horror filosofico tocca qui l'apice dell'escalation con veri e propri effetti-macelleria; c'era licenza, considerati i termini della *fabula* in oggetto. La Nenci tutto sommato pratica sull'organismo sovraccarico del testo una specie di filologia omeopatica, isolando via via i sèmi di un impianto ideologico davvero moderno (l'inferno come forma artistica del Male, la dilatazione prolettica del gran pasto cannibalico finale, le sottili, tremende riflessioni sull'antropologia del potere...). La sublimazione della casata maledetta di Pelope-Atreo-Tieste-Agamennone-Menelao, capostipite quel Tantalo la cui ombra revocata a forza dagli Inferi apre i giochi sulla scena romana, avverrebbe per moltiplicazione stilistica, una specie di «stilema del peggioramento», per cui non c'è fine al male, si può sempre escogitarne uno più perverso (sino allo stufato di figli). Interessa però soprattutto uscire dal concentrazionismo della singola tragedia dirigendosi verso il palinsesto filosofico, la riflessione sulla questione storico-politica: l'interpretazione romana di un tragediografo «al centro del potere», che legge la spirale empia della casata di Tantalo attraverso il prisma del *new deal* tirannico (la forma del principato è ormai del tutto antiaugustea); così per esempio nel tacitano dialogo con il *satelles*, la guardia, nel quale Atreo teorizza l'infernale trappola per il fratello Tieste, che gli strappò moglie e scettro, in una specie di manifesto politico («Nel mio regno la morte s'implora». È lontano, Augusto...). Un tempo, si sa, anche a scuola, il teatro di Seneca veniva ridimensionato per gli eccessi retorici (il truculento da tavolino), nonostante una fertile ricezione da parte dei teatri moderni (a cominciare da quello elisabettiano e spagnolo). Per il *Tieste* in particolare, studiati da Elena Rossi una dozzina d'anni fa, tre rifacimenti esemplari (Crébillon, Voltaire, Foscolo); e sul piano della messa in scena, un clic epocale, quello scattato nel 1953 al Teatro Valle di Roma con l'allestimento di Luigi Squarzina e Vittorio Gassman, che interrompeva una «bimillenaria assenza del Tieste dalle scene...».

Con Gassman-Atreo in rosso e Tieste-Annibale Ninchi in verde, fogge sacerdotal-guerriero disegnate come anche la scena da Emanuele Luzzati (la musica era di Roman Vlad). Da quel revival in epoca Ettore Paratore al *Tieste* 2000 di Sylvano Bussotti, questo Seneca supermacabro tenuto fuori scena per secoli è titolare di un altro dossier-inchiesta: mutazione della filologia o del comune senso del pudore? febbraio 2002

OTTAVIA

5. *Test del sangue per le principesse giulio-claudie*

È certo ed è anche noto che l'*Ottavia* – l'unica tragedia di argomento romano (*praetexta*) tramandataci integralmente – non è di Seneca (Seneca vi figura come personaggio in scena, fra l'altro): perciò fa un certo effetto leggere sulla copertina dell'edizione uscita a cura di Elena Barbera nella collana di classici di Argo diretta da Cerri e Gentili il nome impegnativo e familiare di Lucio Anneo Seneca: nessun tentennamento tipografico, nemmeno un più prudente Pseudo-Seneca. In quarta poi però si deve dichiarare che «una tradizione assai contestata» attribuisce la tragedia a Seneca (si tratta, in sintesi, di un solo ramo della tradizione manoscritta di Seneca, quello della famiglia «A»). Ma non è solo questa forzatura editoriale a lasciare un po' perplessi, perché in linea di massima anche il commento al testo (informativo, scolastico) e il registro generale dell'operazione sono un po' complici, nel senso che in fondo lasciano tracannare al lettore la sua buona dose di veleno giulio-claudio; ma se egli resiste alle sirene «delle forti tinte», alla fine non si ritrova granché fra le mani (e anche il filologo, a parte le «correzioni» al testo di Otto Zwierlein, cercherà invano argomenti nuovi e probanti su una *quaestio* quasi scespiriana che vide in campo fior di campioni della filologia: occasione sprecata?). Scespiriano, e persino un po' anglosassone per noi moderni, resta appunto però quel magnifico torbido set – Roma, reggia imperiale

nell'A.D. 62 – che ben conoscono i lettori di Tacito e Svetonio, e magari anche quelli della saga di Robert Graves: fatti e misfatti della dinastia giulio-claudia, ritratta qui non per caso come stirpe maledetta alla pari degli Atridi (obbligata ascendenza eschilea), dalle nozze incestuose di Claudio con la nipote Agrippina all'avvelenamento dello stesso Claudio, alla morte di Agrippina voluta dal figlio Nerone... Ottavia, figlia di Claudio e Messalina e sorella di Britannico (poi «fatto fuori» dal fratellastro Nerone), fu strappata al fidanzato Lucio Silano, eliminato con una falsa accusa di incesto con la sorella, per far posto a Nerone: così aveva deciso Agrippina per accasare a palazzo il figlio. Ma ora Ottavia, insieme sorellastra e moglie di Nerone, deve lasciare la sua casella a un nuovo astro «privo di scrupoli» (come direbbe oggi, con eufemismo sessuale, un rotocalco scandalistico), l'avvenente Poppea Sabina, quella del bagno nel latte d'asina. Ottavia ripudiata farà la fine che tutti si aspettano, quando c'è di mezzo Nerone... Per orientarsi in questa intricata e insanguinata selva si deve leggere senz'altro il saggio stemmatico che Cesare Questa, chiaro studioso (fra gli altri) di Plauto e Tacito, ha dedicato alla questione della successione postaugustea: *Messalina meretrix augusta*, ora raccolto in *L'aquila a due teste*. Questa passa in rassegna le vicende della casata giulio-claudia esaminando le novità (e le delittuose necessità) introdotte dal meccanismo teologico-politico dell'apoteosi del Principe, che altera per sempre il tradizionale sistema di alleanze in vista della successione imperiale. La galleria però – ecco il sale – è una collezione di principesse imperiali giulio-claudie dal «destino di splendore e di schiavitù»: sono loro le «portatrici di una dote sublime e terribile: il sangue del divo Augusto, che – in quanto divino – dev'essere ben "controllato" da chi detiene il potere...». È un articolo di letteratura araldica dal sapore un po' arbasiniano (l'Arbasino degli alberi genealogici in grado di snocciolare a memoria intere tavole di discendenze nobiliari), dove non manca *en passant* questa liquidazione eloquente dell'*Ottavia*: «Opera di un poetino – non vorrei dire di un poetastro... – attribuito all'età flavia e comunque legato da singolari consonanze agli *Annales* tacitiani». Sic. gennaio 2001

X

Crepuscoli e passioni cristiane

MARCO AURELIO

1. *Esercizi spirituali dai confini*

Come molte figure antiche congelate dai moderni in una definizione o in una icona, Marco Aurelio è di volta in volta l'imperatore-filosofo, il cavaliere imperturbabile del Comune di Roma (da poco tornato in sella al Campidoglio), il grande pessimista che ha riflettuto sulla vita, sulla morte, sulla condizione umana. Comunque vittima – insieme ad altri colleghi – di quel pregiudizio romantico e poi moderno che identifica gli atti di una biografia con ciò che il biografato ha scritto nei propri testi: ma via, questo automatismo non vale neppure per Flaubert, figuriamoci per gli Antichi, che scrivevano secondo le convenzioni programmate dai generi letterari. A rimettere le cose a posto, soprattutto in relazione a quello straordinario testo di meditazione filosofica che sono i *Tà eis eautòn* – «Colloqui con se stesso» o «Pensieri» – ci ha pensato con le consuete grazia e dottrina Pierre Hadot, autore di un bellissimo saggio destinato a duratura fortuna, uscito in italiano presso Vita e Pensiero: *La cittadella interiore* (traduzione di Andrea Bori e Monica Natali). Hadot, che sta preparando fra l'altro l'edizione critica dei *Pensieri*, riversa in questo lavoro di non comune chiarezza espositiva sia varie proposte di nuove interpretazioni (scaturite da un fecondo corpo a corpo con lo stile cesellato di Marco Aurelio), sia quella lucida e partecipata competenza che Giovanni Reale – presentando il libro – ha

chiamato «sintonia spirituale» (con Marco Aurelio). Chiave principale per la comprensione dei *Pensieri* è la loro appartenenza al genere degli *hypomnémata*, appunti presi giorno per giorno – dunque anche nel corso delle lunghe campagne militari ai confini col Danubio – per la propria meditazione. Siamo di fronte a un autentico corso di filosofia pratica, a degli esercizi spirituali modellati sulle prescrizioni del filosofo stoico Epitteto, condotti «su canovacci prefabbricati dalla tradizione stoica». Qualcosa di unico, nel patrimonio classico che abbiamo ereditato. Solo i *Soliloqui* di sant'Agostino possono essere accostati – nell'intento filosofico, non nell'impianto – ai *Pensieri*; ma nel suo ring dialogico Agostino relegherà la ragione, con cui invece s'identifica lo stoico Marco Aurelio, a ruolo di *sparring-partner*: la ragione non sarà più cioè la portatrice del punto di vista dell'autore, semmai il suo antagonista dialettico. Si sa che per gli antichi la filosofia non era un esercizio intellettuale, di esposizione teorica, ma una pratica esistenziale, un programma di ascesi personale teso a modificare il proprio stile di vita. In questa cornice quotidiana, autoesortativa, vanno inquadrare per esempio le numerose ripetizioni e le ricorrenti riflessioni sulla morte e sulla brevità della vita, compresa una certa sfiducia nei sistemi di comunicazione con la posterità: «Presto tu avrai dimenticato tutto, presto tutti ti avranno dimenticato!»; «Tutto è effimero, sia ciò che ricorda, sia ciò che è ricordato». La «cittadella interiore» che Hadot ha portato in cima al suo lavoro, proviene direttamente da un pensiero dell'imperatore sul «principio direttivo» dell'anima, che secondo gli Stoici «diviene invincibile quando, raccolto in se stesso, si contenta di non fare ciò che non vuole, anche se questa resistenza è irrazionale». «Ecco perché» scrive Marco Aurelio (VIII, 48) «l'intelligenza libera da passioni è una cittadella. L'uomo, infatti, non ha nulla di più saldo in cui rifugiarsi ed essere per sempre in una posizione inespugnabile.» Ora, è certo che i *Pensieri* hanno goduto di una straordinaria fortuna perché emanati da un coltissimo padrone del mondo (gli altri Cesari erano soliti scrivere di accampamenti e campagne vittoriose), ma molto devono alla loro *facies* atemporale di aforismi filosofici, all'elaborata fattura stilistica (Marco Aurelio era pur

sempre un allievo di Frontone), e soprattutto a quell'indirizzo intrigante scritto sulla busta: «A se stesso». luglio 1997

PETER BROWN

2. Combustione tardo antica

«Vorrei essere uno dei Sette Dormienti di Efeso» (i fratelli cristiani murati in una grotta a metà del III secolo, durante la persecuzione di Decio, e risvegliati agli inizi del V, sotto Teodosio, che aveva bisogno di una consulenza teologica), «penetrare e comprendere la loro sorpresa allorché, entrando in città, essi scorsero la Croce collocata sopra alla porta principale, udirono individui giurare nel nome di Cristo (...) e scoprirono che le monete d'argento puro con l'effigie dell'imperatore pagano suscitavano stupore sulla piazza del mercato...». Così, rifacendo una verginità storiografica all'epoca compresa tra gli Antonini e Costantino, e staccando una dopo l'altra le «etichette soggettive da eredi dei romantici» dei monumentali Gibbon e Rostovcev, lo storico britannico Peter Brown, esperto di basso Impero e Cristianesimo antico e oggi professore a Princeton, New Jersey, ha risvegliato il Tardoantico. È dal laboratorio californiano e soprattutto inglese dei profondi anni Settanta (Momigliano ancora docente) che arriva in Italia con un ritardo di venti-trenta *The Making of Late Antiquity*, «saggio sulla natura del cambiamento nel corso del periodo che separa Marco Aurelio da Costantino» in quattro capitoli agili e diretti come frecce al bersaglio, versione ampliata di altrettante *Carl Newell Jackson Lectures* tenute alla Harvard University nell'aprile del 1976 (più un'introduzione scritta otto anni dopo «col senno di poi» e breve scia di aggiornamenti bibliografici). Arrivando da noi ora, *Genesi della tarda antichità* (Einaudi) giunge non solo a bordo di una PBE nuova serie, «metallizzata», ma soprattutto in coincidenza di una laurea *honoris causa* conferita a Peter Brown dall'Università di Pisa e anche – per allargare il cerchio – a ruota della mostra romana

Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana, che ha rifatto i conti, al tramonto del Giubileo Duemila, con la nozione di «tardoantico». (E sempre «il soffio delle "Innovations of (Late) Antiquity"», come l'ha ribattezzato Giuliana Lanata, ha dato vita al volume miscellaneo da lei curato presso le Edizioni ETS di Pisa, contenente gli Atti del Quinto Convegno Nazionale dell'Associazione di Studi Tardoantichi, tenuto nell'autunno del '96). Peter Brown non è certo un *visitor* piovuto all'improvviso tra gli italiani o all'Einaudi, la quale negli anni Settanta tempestivamente traduceva nella verde «Biblioteca di cultura storica» due suoi libri-emblema, scivolati nel frattempo fuori dal catalogo: l'*Agostino d'Ippona* del 1967 (del quale è uscita l'anno scorso a Londra la nuova edizione ampliata¹) e *Religione e società nell'età di sant'Agostino* del 1972, parata di articoli e recensioni, del cui metodo d'indagine sono impregnate queste quattro lezioni su «diverse aree dell'esperienza religiosa nel bacino del Mediterraneo nella tarda antichità e i vari modi di intendere "il sacro" durante due secoli» (e non poteva essere differentemente, visto lo scalo minimo delle date). Ora, chi ha meno di quarant'anni deve sapere che quando esse furono pronunciate (e poi pubblicate), il Tardoantico era una categoria storiografica ancora bloccata su formule come «declino del razionalismo» e «aumento della superstizione», pregiudizi nobili ai quali la *scholarship* anglosassone e il raffinato uditorio di Brown erano però tutto sommato ancora affezionati: dunque, *revolution*! In quel tessuto rigido Brown irrompe contagiato dalle ricerche sugli stili degli scambi umani e delle relazioni sociali di Mary Douglas (l'autrice dei *Simboli naturali*): così per esempio può divertirsi a traguardare da un diverso punto di vista l'età degli Antonini rovesciando i *cliché* «fuga dalla realtà» o «cervelli vuoti e bocche rumorose» alla Elio Aristide; studiare la «creatività postclassica di attori umani che agiscono per grazia di Dio» (santi e guaritori); e persino spezzare in bocca a illustri studiosi del ramo (i Dodds, i Syme, i Festugière, i Nilsson) affermazioni ormai date per acquisite, grazie a concetti antropologici come «contesto sociale» e «funzione». In fondo per «evitare una melodrammatica insistenza sugli improvvisi e diffusi

cambiamenti nel clima della credenza religiosa del mondo mediterraneo del II e III secolo» – suggerisce Brown – bisognava arrestare l'idea di decadenza: nessuna irruzione di fattori esterni nel bacino del Mediterraneo («cratere in cui si sono mescolati discorsi mitologici»), solo una rivoluzionaria «autocombustione». giugno 2001

AUSONIO

3. *I lampadofori della Mosella*

Fra la scuola e la vita: un dittico pasqualiano (cioè anzitutto alla tedesca: dottrina più tradizione) per schizzare la poetica un po' neoclassicistica «crepuscolare» di un professore tardoantico che fece carriera alla corte imperiale, e chiuse gli occhi molto vecchio (310-393/4 d.C.), dopo essersi ritirato a scrivere: Decimo Magno Ausonio da Bordeaux, la sua Burdigala «famosa per i vini, i costumi, gli uomini». Nomenclatoriamente, con lui, l'occasione per un po' di denominazioni miscidate: poeta gallo-romano, che però si definiva semplicemente *grammaticus* e *rhetor* (ma che *coté*, altro che i sorrisini di sufficienza all'indirizzo della magistrale retorica!); cristiano-ma-pagano, in quanto aderì alla fede ma senza fervore, più che altro un assenso politicamente corretto, dati i tempi: più patria, lettere, e classici pagani, l'orizzonte del mondo antico filtrato dai vetrini di una dimensione familiare, venata d'affetto. Tecnicamente, le sue opere come esercizi di stile di elegante fattura, e molto «centoni». Di memorabile, però, anche esclamazioni come: «Salve, magne parens frugumque virumque, Mosella!», «Ti saluto, o Mosella, gran madre di messi e d'uomini illustri!» Su tutto infatti, composti a Treviri verso il 370, i cinquecento esametri della *Mosella*, trascrizione di un viaggio ma encomio struggente del fiume al quale è toccato in sorte un *grammaticus* del IV secolo, non un Virgilio o un Omero (sennò scomparirebbe il Simoenta, e il Tevere non oserebbe anteporre i

suoi trionfi). Anche così, letteratura fluviale manieristica: Ausonio sa specchiarsi, nelle acque (allora) limpide, come fanno il sole e i colli circostanti e i declivi dolci, con le ville e i vigneti. E appena si può, via col «catalogo»: quello dei pesci è un pezzo di bravura. Nel frattempo ad Alpignano (Torino), un editore all'antica, Alberto Tallone, ha profuso la sua arte per editare con amore *La Mosella* come fosse il «cuore antico dell'Europa», affidandone la traduzione a Luca Canali (e una prefazione a Giovanni Giudici), insieme a due altre operine di Ausonio: *l'Ordine delle città famose* – lista esametrica delle venti principali città dell'impero da Roma a Bordeaux, passando per Treviri, Milano, Capua, Aquileia, eccetera – e il *De herediolo*, componimento dedicato al suo piccolo podere fortunato. Scomparso il capostipite Alberto, l'intrapresa Tallone è proseguita dalla famiglia, la moglie Bianca e i figli: lampadofori, come li definì Contini, che ancora ci deliziano con il rigore dei tipi elzeviriani disegnati e incisi da William Caslon (Londra, XVIII secolo). In tempi di volgarità grafiche editoriali, in quest'elegante volume in ottavo la *Mosella* ha trovato un letto con gli ampi margini ove le sue «dolci visioni» si perdono e gli occhi del lettore si riposano. gennaio 1999

PANEGIRICI LATINI

4. *Imperatore mio baluardo*

Si può spesso sapere la verità anche dal linguaggio dell'adulazione, scriveva *en passant* nel suo *Decline and Fall* Edward Gibbon – con quell'acume per le fonti, non alla tedesca, ma da geniale erudito che gli riconosceva Arnaldo Momigliano – a proposito di una notizia su Massimiano (Augusto associato a Diocleziano inventore della tetrarchia), notizia tramandataci da una fonte un po' infamata presso i moderni come i *Panegirici Latini* (ora in edizione con testo a fronte curata da Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco per i classici Utet): si tratta della raccolta di undici discorsi «di elogio e

ringraziamento» tenuti per lo più alla presenza degli imperatori ai quali erano indirizzati, tra fine II e fine III, il secolo – ultimo dell'impero romano unitario – che va da Diocleziano a Teodosio. Si sono trovati a esistere, *laudatores* e *laudati*, in quella faglia della Storia denominata tardoantico, tinta dalla prolungata rossa sera dell'impero e cavalcata da un Cristianesimo la cui affermazione si è soliti fissare con l'Editto di Costantino (il quale infatti anche qui fa la parte del leone, essendo destinatario di quattro discorsi). La parola ha ulteriormente dirazzato, e come e più di «retorica» sopporta una patina dispregiativa, però il «panegirico» nacque innocente e greco nella classe oratoria «epidittica» (o dimostrativa), prima di approdare per le esercitazioni scolastiche al genere encomiastico, di cristallizzarsi nella tarda antichità come *laudatio*, e infine d'essere canonizzato come *basilikòs lógos*, discorso paludato e protocollare con forte caratterizzazione ideologico-politica di ricerca del consenso intorno alla figura idealizzata del Principe (forte, giusto, vittorioso, clemente, liberale): un proemio che marchi l'inadeguatezza dell'autore di fronte alla grandezza dell'elogiato («maiestas tua, mediocritas mea»); un temario a svolgimento fisso – patria, città e popolo d'origine del personaggio, famiglia, nascita, qualità naturali, educazione e infanzia, genere di vita e occupazioni, gesta per illustrare le *virtutes*, fortuna – e un epilogo. Vi si celebrano più che altro una specie di rinnovamento politico e morale e una rinascita economica, ma soprattutto l'*establishment*. L'*adventus* del nuovo imperatore mette fine alle rapine fiscali e trasforma in *locus amoenus* ogni *locus horridus*, paludi e roveti, stagni e acquitrini... E tutti sono più felici, mariti, mogli e figli. Che il modello sia ancora la strategia augustea lo dimostra la promozione dell'agricoltura o, in occasione dei Quinquennalia dell'ascesa di Costantino, il riferimento al carne secolare. Il princeps trionfa sulle *barbarae nationes* e difende il *limes* che separa il mondo romano da quello germanico, incommensurabile e tremendo: «Perché stare a ricordare i Brutteri? o i Camavi? o i Cherusci, i Lancioni, gli Alamanni, i Tubanti? Questi nomi» scrive Nazario «hanno un fragore di guerra: già in vocaboli come questi la crudeltà dei barbari suscita orrore...». Composti da

professori d'eloquenza, membri dei senati locali, alti funzionari e retori delle Gallie (Eumenio, Nazario, Claudio Mamertino console, Latino Pacato Drepanio), i *Panegirici* rimasero insabbiati per tutto il Medioevo e furono riscoperti solo in età umanistica a Magonza. Il *corpus* s'apriva però con un testo fuori serie per fama letteraria, rango dell'oratore e cronologia: il *Panegirico* di Plinio a Traiano (non compreso infatti nell'edizione Utet, perché già edito a suo tempo). Prendere i *Panegirici*, almeno con le pinze di Gibbon (del resto menzionate da Lassandro) – per esempio prima di visitare la mostra «centripeta» sul tardoantico allestita con pezzi notevoli a Roma al Palaesposizioni – sarà un buon esercizio ermeneutico a suo modo «centrifugo»: com'era il mondo visto da Treviri, Autun, Bordeaux tra il terzo e il quarto secolo? Se si squadernano questi discorsi s'accampa subito un atlante insieme geografico e mentale in cui l'orbe civilizzato e concorde, sul solco della tradizione, si stringe sotto l'egida gloriosa di Roma al di qua di un preciso recinto naturale e già storiografico: tra «le regioni dove tramonta il sole» a ovest, la palude Meotide a oriente, il confine dell'Elba «orrido come i suoi popoli» a nord. Per chi è assediato dai barbari famelici, l'imperatore è garanzia di sicurezza suprema, un altro Reno (allora militarizzato di flottiglie): «Non sono più ormai i gorgi del Reno le nostre fortificazioni» scrive un anonimo panegirista a Costantino «ma il terrore che il tuo nome incute». Memorando il discorso di Eumenio pronunciato nella Gallia Lionese (Autun, 298 d.C.) per la «rinascita delle scuole», con le carte geografiche affrescate sui muri dei portici «che mettevano costantemente sotto gli occhi le imprese di Roma», «come se di continuo giungessero, eccitati per la corsa, messaggeri di nuove vittorie, è possibile tornare ripetutamente a vedere i fiumi gemelli della Persia, i campi assetati della Libia, i bracci incurvati del Reno, la foce a più bocche del Nilo...». Certo non si può dire che i panegiristi gallici del IV secolo fossero vergini di servo encomio per i loro napoleoni, ma li garantiva il secolare genere letterario, lo statuto di una comunicazione programmata, attraverso cui potevano persino filtrare, come avremmo detto negli anni Settanta, le istanze e le richieste locali dalla provincia dell'impero. Le immagini, comunque, sono sempre di alta scuola:

«Non riusciamo a tener il conto delle vostre spedizioni:» scrive Mamertino a Massimiano «voi sdegnate di rimanere troppo a lungo nello stesso luogo [...]. Da poco Diocleziano era stato visto in Siria, ed eccolo già in Pannonia. Tu da poco avevi percorso le città della Gallia, ed eccoti già oltre le alte rocche di Ercole Oneco [oggi Monaco]. [...] Vi si pensava impegnati in Oriente e in Occidente, all'improvviso siete apparsi proprio nel cuore dell'Italia». Non è già il balenare «dall'Alpi alle Piramidi» del Bonaparte? gennaio 2001

TERTULLIANO

5. *La bocca del leone*

Un condannato offrì in pasto le proprie viscere a un orso della Caledonia. Trafitta da un'asta, la femmina gravida d'un cinghiale partorì il feto dalla ferita...: nel suo *Libro degli Spettacoli* Marziale magnificava la grandiosità e la varietà dei circensi imperiali, al cui confronto quella di Ercole col leone di Nemea era «lotta da donne». Contro simili spettacoli somministrati dal Principe a folle eccitate e cupide – duelli tra gladiatori e cacce alle fiere, mimi e pantomime a carattere osceno – tuona Tertulliano, lo strenuo apologeta della fede vissuto tra II e III secolo. Attenti cristiani!, gli spettacoli sono pagani e idolatri, veri e propri territori del diavolo. Persino il teatro è messo al bando (gli attori contraffanno voce, età, sesso). Non c'è spettacolo «sine concussione spiritus», senza che l'animo degli spettatori cioè sia turbato da quanto gli occhi vedono: passioni, furore, bile, ira. Ruggisce Tertulliano, abilissimo nella messa a fuoco descrittiva: «Chi non oserebbe alzare in pubblico la tunica spinto dal bisogno della vescica, al circo non si diverte se non mostra a tutti il suo sesso...». Stigmatizza il grottesco: chi inorridisce di fronte al cadavere di un uomo morto secondo legge di natura, in anfiteatro incombe con sguardo rapace su brandelli umani insanguinati. L'unico vero spettacolo – promette nel finale apocalittico – sarà il ritorno (imminente) di Cristo. Di questo

fiammeggiante gioco al massacro, gli Oscar Mondadori mandano in libreria un'edizione con testo a fronte a cura di Martino Menghi, insieme a una breve, accorata allocuzione di Tertulliano ai cristiani in attesa del martirio (*De Spectaculis, Ad Martyras*). «Benedetti martiri designati...»: in questo dittico editoriale sono proprio loro gli unici combattenti esemplari, i gladiatori della fede. ottobre 1995

ORIGENE

6. *L'ebbrezza dell'anima in due prediche*

«Poema d'amore in lingua ebraica, espresso dai due protagonisti in canti alterni di tono fortemente erotico e ambientato prevalentemente in una cornice pastorale di maniera.» Anche così, schedato da Manlio Simonetti in un asciutto identikit letterario, emette lampi: nel millenario conflitto ermeneutico tra la «lettera» e il «simbolo», il *Cantico dei Cantici* è una partita ardua e ghiotta per qualsiasi esegeta. E un lettore geniale e professionista come Origene, dotato come pochi di esemplare *ratio interpretandi*, non poteva certo lasciarsi intrappolare dai lacci doppi di quelle immagini sature, traboccanti, con troppo eros e anche con troppa allegoria. Due sue omelie «esegetiche» composte intorno al 245 – perdute in greco, ma salvate grazie alla traduzione latina di Girolamo – escono ora in una elegante edizione con testo a fronte nella collana della Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori (Origene, *Il Cantico dei Cantici*, a cura di Manlio Simonetti). In uno stesso volume, dunque, due gioielli: uno dei testi più misteriosi e tardi dell'Antico Testamento – attribuito al Re Salomone (X sec. a.C.), ma composto quasi certamente non prima del V secolo a.C. – e le acute, brillanti omelie che gli dedicò Origene, fissando così una volta per tutte l'interpretazione «spirituale» del testo nella tradizione cristiana (in verità egli aveva dedicato al *Cantico* anche un breve commentario giovanile e poi un grande commentario in dieci libri, ma qui – come scrive Girolamo indirizzando a Damaso la

traduzione latina – «egli ha composto per i piccoli che si nutrono ancora di latte, facendo uso del linguaggio di tutti i giorni»). Confrontando questi due testi – ora disponibili con approfondito commento scritturistico – col resto dell'attività omiletica di Origene, Simonetti osserva che il predicatore «trascinato dall'intrinseco spessore ascetico e mistico dell'argomento, si fa coinvolgere esistenzialmente molto più che in altre occasioni, dandoci così il suo migliore risultato oratorio». Qui tra l'altro Origene sintetizza e semplifica i tre livelli interpretativi del cantico impiegati nelle sue precedenti performances teologiche (uno letterale e due allegorici), coi quali fissava i punti fermi della sua esegesi: la caratterizzazione dell'amore spirituale rispetto all'amore carnale e l'apprezzamento del *Cantico* come punto d'arrivo dell'itinerario spirituale che conduce l'anima a Dio. Un *plenum* di immagini soavi e sensuali dunque, per significare al massimo grado di ebbrezza l'incontro dell'anima con Cristo Logos. luglio 1998

GREGORIO NAZIANZENO (E BASILIO)

7. Trekking teologico in Cappadocia

«Lunare» la Cappadocia dei «camini di fata» scolpiti dall'erosione plurimillenaria lo sarà diventata solo dopo la passeggiata in mondovisione della missione «Apollo» (1969)? È molto probabile. È certo però che non le starebbe male una qualifica più ermeneutica, e genealogica, come «patristica». Non temano i tour operator, perché così disporrebbero a più alte mete l'animo del turista – anche quello da «Avventure nel mondo», con zainetto e occhio «reflex» – orientando il suo stupore quando, salite malferme scale di ferro, viene inghiottito – ooh! – nelle gole avite e nelle chiesine rupestri del X e XI secolo scavate nel tufo, tutte istoriate con dipinti di roccia (ma quante figure coi volti santi abrasati, cecati dagli iconoclasti come bersagli per il gioco delle freccette): vogliamo chiamarlo trekking teologico? È sui muri vivi di questi *penetralia*

superstiti, sudanti policrome storie di Cristo e della Vergine e teorie di santi, che si possono ancora «incontrare» due dei tre grandi Padri Cappadoci: san Basilio vescovo di Cesarea (l'odierna Kaiserei turca) – inflessibile avversario dell'eresia ariana – e l'amico san Gregorio di Nazianzo (il terzo è Gregorio di Nissa, fratello di Basilio). Illustrarono la Chiesa, la teologia e la letteratura del IV secolo (si deve a loro fra l'altro la definizione del dogma trinitario), e come dei *genii loci* a guardia della fede in Asia Minore furono dipinti e venerati sei, sette secoli dopo la morte, e ancora resiste almeno l'alone cromatico: nella Cappella di Santa Caterina, nella Chiesa «del Sandalo», nella Chiesa «del Serpente», nella Chiesa «del fermaglio», in quel «museo all'aperto» – come lo chiama l'ufficio turistico turco – che è oggi la lunare, gugliata Göreme. Quando nella «venerabile Cappadocia nutrice di forti giovani e di robusti cavalli» (Gregorio) fiorivano l'arte tessile e la metallurgia, l'edilizia e l'architettura, e ci si rifugiava nelle valli vulcaniche come in una Tebaide cercando l'anacoresi, Basilio poteva incenerire i vizi urbani con omelie infiammate (quelle sulla Genesi le meditò anche il Tasso del *Mondo creato*): «città che dal primo mattino sino alla sera allettano gli occhi con ogni sorta di spettacolo dei giocolieri»; gente che non fa altro che «ascoltare canzoni lascive, armoniose melodie dei flauti e canti di prostitute»; impostori che credono al fatalismo astrale e fanno l'oroscopo (ecco «il Caldeo» appostato fuori dal gineceo per fare il calcolo sessagesimale non appena l'ostetrica gli comunica che il bambino è nato); e poi i patiti del gioco dei dadi, e quelli «infatuati dei cavalli, che lottano anche nel sogno per i loro cavalli, facendo il cambio dei carri, sostituendo gli aurighi...». Invece lo stemma di Gregorio di Nazianzo, asceta sacerdote e vescovo di Costantinopoli, è campito coi *colores* del campione d'eloquenza, dallo stile discretamente asiatico, cresciuto alla scuola di Origene. Leggere, per credere, *Tutte le Orazioni* superstiti (quarantaquattro) tradotte da Chiara Sani e Maria Vincelli, e riunite in un volumone con testo a fronte (Bompiani) a cura di Claudio Moreschini. Impossibile non edificarsi in compagnia di un letterato così tellurico e psicologo (ecco la Cappadocia patristica), forse il più raffinato scrittore cristiano di lingua greca: in Gregorio si accende il

Tardoantico (ormai sottratto al decadente crepuscolo classicista dei volterriani e di Lord Gibbon), la sua officina di scrittore-predicatore classico dopo (e con) i classici registra un'evoluzione dei generi letterari e l'orazione diventa così, precisamente, elaborato di un'*ars* del discorso *divina*: cioè un vero e proprio *lógos* «compagno della vita, consigliere buono, buon convivente, guida nella strada che conduce in alto, pronto compagno di lotta». Esso è l'unica ricchezza (da offrire a Dio) che egli abbia tenuto per sé. Rispetto agli altri Cappadoci la scelta dell'oratoria sacra come genere teologico (invece per esempio del trattato scientifico) gli offre un campo più duttile e dialogico: quel continuo rivolgersi a se stesso interloquendo con gli ascoltatori ha il vantaggio narratologico, gradito al lettore moderno, di una appassionata esposizione dell'io. Come nel commosso epitafio per Basilio pronunciato nell'anniversario della morte (il primo gennaio 381 o 382), con *incipit* agonistico da scrittore di razza, vocato («Dopo averci proposto di continuo soggetti per i nostri discorsi – aveva a cuore infatti i nostri scritti come mai nessuno al mondo finora ebbe a cuore i propri – bisognava dunque che il grande Basilio si offrisse come argomento eccelso di competizione a noi, che ci dedichiamo all'eloquenza...»). Si tratta di un lungo, esemplare esercizio di stile in cui rinverdire anche stagioni lontane – la giovinezza comune «in formazione» ad Atene capitale della filosofia e dell'eloquenza – e costruire un elogio da santo ricorrendo a espedienti di alta scuola, come la galleria dei grandi trapassati della Bibbia, che gli permette di istallare l'illustre commemorato tra cotanto senno; e sempre è un infilare e interpretare anche la propria biografia accanto a quella dell'amico defunto, che tanta parte ha esercitato nella sua esistenziale traiettoria, non senza contrasti e rotture: non lo aveva strappato lui all'anacoresi, imponendolo per tre anni a Costantinopoli, nel bel mezzo di una città ariana? E anche da morto continuava a parlargli in visioni notturne. È la tensione pedagogica, che sentiamo vibrare in Gregorio, un'esistenza cristiana modellata sulla tradizione classica, un'«amicizia filosofica» ritagliata nella *paidèia* jaegeriana. Accanto a Basilio esce dalla cintola in su, stimolando due memorabili invettive, il gran nemico Giuliano

l'Apostata, «la belva», il persecutore, l'imperatore che aveva tentato un'estrema, feroce restaurazione del paganesimo. Il Nazianzeno lo inchioda alla Storia con un martello ermeneutico, riversando la sua vita in una biografia-cliché come gli antichi facevano coi tracotanti e gli impostori: uno straordinario referto semiotico con quadri a tema, come in un grande esercizio retorico (fino alla fine Giuliano bara, e tenta di truccare la sua morte ignominiosa sparendo nel Tigri per diventare dio). Da giovani avevano frequentato ad Atene gli stessi maestri, e a Gregorio era bastato osservare l'andatura di Giuliano per capire che razza di uomo fosse, «quale male nutrisse l'impero romano»: «Non mi sembravano essere indizio di nulla di buono il collo tentennante, le spalle scosse da un tremito continuo e come in cerca di un contrappeso, gli occhi roteanti, che si muovevano qua e là e guardavano come in preda alla follia, i piedi in continua agitazione e sui quali cambiava spesso posizione, le narici che soffiavano insolenza e disprezzo, le espressioni ridicole del volto (...), le risate smodate e gorgoglianti, i cenni di assenso e di diniego privi di logica, il parlare interrotto dal respiro e soffocato». Ma questo non è Svetonio? Maggio 381, Santa Sofia, secondo concilio ecumenico (dopo cinquant'anni di dispute teologiche). Contestato e ammalato, Gregorio si dimette da vescovo. È deluso, e scrive un'orazione di fuoco (la numero 42) piena di amarezza, forse mai pronunciata. Finale struggente, però, manzoniano: una *climax* di addii per il congedo dalla Chiesa di Costantinopoli e il ritorno nella sua Cappadocia, da un «addio Anastasia» (la prima cappella improvvisata, carbonara, perché gli ortodossi non avevano luoghi di culto) a un «addio Trinità, mio principale interesse e motivo di vanto». E nel crescendo emotivo delle separazioni (armonia dei salmi, veglie notturne, case amiche, imperatori e reggia...) anche un flash icastico da scrittore: «Addio amanti dei miei discorsi, voi che assieme vi precipitate, voi calami visibili o nascosti, e tu cancello su cui si fa forza, quando quelli si danno spintoni per ascoltare i miei discorsi...». Non si sente qui il brusio dei classici, che si preparano ad accogliere nel loro club il campione di stile venuto dalla luna della Cappadocia? novembre 2000

SANT'AGOSTINO

8. Scene di conversione tardo antica

Ogni tanto capita che le *Confessioni* di sant'Agostino (Tagaste 354-Ippona 430) escano dalle mani di lettori normalmente ritenuti più idonei o discreti, per trasformarsi in oggetto «da cronaca»: di recente, a poca distanza di tempo, una loro copia (ma non è stato specificato di quale edizione si trattasse) è stata trovata sui comodini rispettivamente di un defunto malavitoso e della pornodiva Moana, convocata a un inaspettato quanto rapidissimo *redde rationem*. Perché mai il libro in fondo più moderno di questo antico reo confesso redento dovrebbe attirare killer e spogliarelliste impenitenti? Trattasi forse di un talismano per inoltrarsi meno soli nell'aldilà, o di una specie di luogo (figurato) d'appuntamenti con Dio, lontano da occhi indiscreti? O piuttosto è la seduttiva complicità di un ex peccatore parecchio incallito?.. Naturalmente le *Confessioni* possono contare anche (e non da oggi) su schiere di lettori più istituzionali, magnifici atleti di Dio come il cardinal Ratzinger, il quale nella recente autobiografia addebita alla «passionalità e profondità umane» del capolavoro agostiniano l'iniziazione al personalismo cattolico. Però una campionatura che escludesse i lettori «di professione» quali risultati darebbe? Che mappa? Restiamo per un attimo a quelli notturni, i laboriosi penitenti di fine-giornata. Che il capolavoro di Agostino sia un classico *livre-de-chevet*, si capisce: la veglia che precede il sonno è una soglia delicata, polisemica, e la si abborda volentieri con un libro tra le mani, meglio se di metafisica (non si sa mai...). È stato detto appunto che le *Confessioni* sono «una metafisica in prima persona, una metafisica al vocativo» (Roberta De Monticelli): «Sei grande Signore, e molto degno di lode; grande è la tua potenza e infinita la tua sapienza. E vuole celebrarti l'uomo, questa particella della tua creazione, che si porta dietro il suo destino mortale, che si porta dietro la testimonianza del suo peccato, e del fatto che tu resisti ai superbi: eppure lodarti vuole l'uomo, questa particella della tua creazione». Fin dalla prima mossa le *Confessioni* mettono

in campo il «tu», protagonista inedito della sceneggiatura: si tratta nientemeno che di Dio, l'interlocutore diretto. Proprio perché parla con Dio, sant'Agostino rende in un certo senso illimitata l'altra istanza del testo, il dialogo con i suoi lettori, destinatari di una specie di «opera aperta». Per questo le *Confessioni* non vanno recepite col filtro del moderno genere autobiografico (Rousseau, Proust, Gide) – come ha spiegato con esemplare chiarezza Jacques Fontaine nell'*Introduzione* (1992) all'edizione critica della Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, da poco conclusasi con la pubblicazione del V e ultimo volume (libri XII-XIII, a cura di Jean Pépin e Manlio Simonetti, traduzione di Gioacchino Chiarini): il termine *confessiones* infatti designa sia la lode pubblica a Dio «davanti all'assemblea virtuale dei lettori», sia la testimonianza dei propri peccati resa di fronte al tribunale di Dio e della propria anima: *confessio laudis* e *confessio culpa*e. È un genere letterario inedito, che allarga l'orizzonte della cultura tardo-antica con innovative categorie di comunicazione e di pensiero, come ad esempio il curriculum esistenziale divenuto «campo di prova» di una filosofia; oppure l'autocertificazione d'esistenza (una sorta di prefigurazione cartesiana): «Sum enim et scio et volo: sum sciens et volens et scio esse me et velle et volo esse et scire...», «Io esisto e so e voglio: esisto sapendo e volendo e so di esistere e volere e voglio esistere e sapere» (XIII, 11.12). Dopo milleseicento anni questa «autobiografia di Dio e del singolo io» (secondo la suggestiva definizione che ne ha dato Remo Bodei in *Ordo amoris*) continua a dispiegare il suo armamentario, logico e stilistico, temibile; il sublime registro su cui sono intonati il ringraziamento e la lode; quell'esuberanza verbale in cui si versa fusa, come dentro uno stampo, un'intera biblioteca di classici antichi; la sceneggiatura itinerante per almeno due terzi, con *set* che noi poi sovraccarichiamo di figure letterarie e cinematografiche postume – Tagaste, Cartagine con la retorica e l'*Hortensius*, il porto e l'estasi di Ostia, il ritiro in Brianza, un inverno in Lombardia – e dove infine risuonano soprattutto domande filosofiche da vertigine come cos'è la memoria? cos'è il tempo? (con, per risposta, splendidi *tractatus*)... Le *Confessioni* sembrano aver «programmato» infiniti

strati di lettori, inclusi quelli che magari un po' ingenuamente si fermano sulla soglia d'una comprensione impressionistica o anacronistica (la tendenza ad appiattire il passato), ma che beninteso non resistono affatto alla tentazione di identificarsi con l'odissea spirituale (*peregrinatio animae*) di sant'Agostino, approdato infine felicemente al suo porto sicuro. Peraltro quella dell'«imitazione virtuale» – attraverso la riproduzione del «drammatico» percorso agostiniano – è una possibile strategia di lettura anche per lettori più avvertiti e colti; con un imprevedibile risvolto extratestuale, per chi sia disposto a un'accensione, al «focoso litigio con se stesso», per chi si faccia iniziare cioè da Agostino in un momento tipico della sua esistenza, «nel mezzo del cammin di nostra vita», che non è un «punto aritmetico» – come spiegava bene Roland Barthes – ma l'istante in cui sopravviene il desiderio di cambiare vita, di sottoporsi a un'iniziazione tramite la lettura. Il lettore ideale delle *Confessioni* – azzardiamo – è colui che accetta di scommettere su un libro, facendo propria l'esperienza cruciale di VIII, 12, 29 (così dibattuta negli anni Cinquanta tra chi, come Pierre Courcelle, sosteneva l'interpretazione simbolico-allegorica e chi, come Christine Mohrmann, quella storico-realistica): «Tolle lege, tolle lege», prendi e leggi, prendi e leggi...; una bibliomanzia capace di riavviare il programma ermeneutico e filosofico, oltre che letterario, delle *Confessioni*. Si sa che Pascal andava a leggersi con assiduità le opere di sant'Agostino direttamente nella grande edizione *in folio* di Lovanio; noi, più modestamente, disponiamo di formati industriali assai meno pregiati e ingombranti ma persino più attendibili dal punto di vista filologico, che si possono alloggiare senza fatica nello studiolo o sul famoso comodino. Un *interior* privato può avere in fondo anche i suoi vantaggi pratici, perché le *Confessioni* sono una di quelle letture che si interrompono continuamente «non per disinteresse ma al contrario per l'ininterrotto affluire di idee, stimoli e associazioni» (ancora Barthes). Insomma, un libro da «leggere alzando la testa». luglio 1997 – luglio 2001

GREGORIO MAGNO

9. I Mirabilia della santità

Letteratura come itinerario nel meraviglioso. Questo titolo slavistico di Ripellino sarebbe un efficace slogan per la galleria taumaturgica allestita da Gregorio Magno, papa dal 590 al 604, nei *Dialoghi*; ma certo non del tutto adeguato alle istruzioni di lettura ampiamente rilasciate dall'autore; e, si potrebbe dire, dallo stesso assetto formale dell'opera: quattro libri «sui miracoli dei Padri italiani» (con al cuore la cuspide di Benedetto da Norcia), sulla cui autenticità e architettura – è bene dirlo subito – moltissimo ancora si disputa. Edificarsi stando alla policromia spirituale, alla *varietas* performativa dei santi di Gregorio, la cui fede e preghiera provocano accadimenti soprannaturali ora teneri, ora misericordiosi, ora terrificanti, ora umili, quasi *minimal*; senza fermarsi al Portentoso e all'Inaudito che sprigiona da questa batteria imaginifica, cercando piuttosto ciò di cui essi sono segno, a cui rinviano. La santità – spiega Gregorio – consiste nella virtù, non nei miracoli. *Virtutes* dunque, non *ostentatio signorum*, è l'insegna pedagogica e teologica, di registro popolare, quasi folklorico, dei *Dialoghi*: opera di incalcolabile diffusione che ha traversato anche in traduzione plurilingue tutto il Medioevo sino al XV secolo, dalla Sicilia al mondo arabo a quello slavo, dai paesi anglosassoni a quelli iberici, con effetti persino geopolitici (la versione greca contribuì non poco a ricomporre i rapporti con Bisanzio nei momenti di crisi). Per centinaia d'anni il veicolo agiografico è stato un formidabile vettore semiotico-culturale che ha orientato la fortuna e la ricezione del libro di Gregorio, ma oggi? Quell'assetto ideale e idealizzante è ancora in funzione oppure è un semaforo spento? E quanto è pertinente (o quanto, viceversa, potrebbe risultare decorativa) una lettura sganciata dalla *intentio auctoris*? Domande del genere risuonano presumibilmente nella testa di molti lettori moderni disinibiti e in molti *interiors* – si immagina abbastanza isolati dal resto del mondo – dove assumere «testo a fronte» questa nuova edizione dei *Dialoghi* a cura di Salvatore Pricoco e Manlio

Simonetti, uscita in una collana di classici non certo a circolazione spirituale come la Fondazione Lorenzo Valla: è disponibile il primo di due volumi, contenente i libri I e II, con il titolo imposto a freddo (marketing?) di *Storie di santi e di diavoli*. Si è accennato al Meraviglioso come livello incompleto di lettura, ma certo il tasso di memorabilità degli *exempla virtutis* di Gregorio è in gran parte affidato proprio al propellente narrativo, lontanissimo succedaneo della famiglia ovidiana, se si vuole istituire un paradosso eloquente: il raccontare come cemento (qui ruvido e soave) a pronta presa, con per sfondo una sorta di paesaggio culturale tra «il ritiro *in villam* dell'intellettuale antico e il deserto dei monaci» (Pricoco, p. 227). Basta scorrere i titoletti: la caraffa di vetro spezzata con un segno di croce; il falchetto richiamato dall'acqua e rientrato nel manico; il discepolo che camminò sulle acque (come l'apostolo Pietro); il pane avvelenato gettato via da un corvo; l'incendio immaginario della cucina; un giovane monaco, schiacciato dalle macerie, viene risanato... (tutti miracoli che punteggiano la virile ascesi di Benedetto tra umidi, bui buchi di roccia e severe celle). E poi, nei set del Centro Italia rurale appunto, tipo Fondi (il monaco ortolano) o la Valeria, dove fa faville l'abate Equizio, zecchini d'oro perduti e ricomparsi, cocci infrangibili, fiasche da viaggio inesauribili, resurrezioni, esorcismi, candide sconfitte inflitte al diavolo, l'antico nemico. Destini, questioni di vita e di morte, di sopravvivenza materiale e spirituale, appese al filo di una fede evangelica, trasparente. È questo il carburante di lettura. Va però anche detto che la nuova edizione è in grado di deliziare altri palati, fornendo al dettaglio le coordinate storico-critiche su origine, forma e scopi del testo. Come trascurare, ad esempio, che il Lettore modello a cui pensava il pastore Gregorio è il gregge del popolo di Dio, contadino, analfabeta, «ignorante», della fine del sesto secolo? E che questa pedagogia popolare incide con sorprendenti soluzioni persino il guscio dell'espressione? Infatti, dopo che uno studioso inglese (Francis Clark) è tornato ad attaccare l'*authorship* di Gregorio (troppa povertà scritturale e rozzezza di stile, nei *Dialoghi*, per il dotto esegeta delle Omelie su Ezechiele e sui Vangeli), i sostenitori della paternità gregoriana, come ad esempio

l'equilibrato Simonetti, hanno ribattuto che in questo testo si colgono non poche «preziosità stilistiche ed espressive»; non solo, ma Gregorio intendeva involgarire apposta la forma, affidando a certi svarioni linguistici la funzione di spie antifrastiche: autodichiarazioni (umoristiche?) per esegeti scettici. Controversie pure sull'impalcatura dei *Dialoghi*: Gregorio autore *in toto* e regista dei quattro libri così come li abbiamo, oppure opera composta *in progress*, dunque non con un'idea unitaria *ab initio*? Tutti concordano almeno che alla sua enorme fortuna abbia fatto da traino il libro interamente dedicato a Benedetto (il secondo). Ma torniamo, da un altro versante, a una dimensione più attualizzante, contemporanea, da «fenomenologia della lettura». È chiaro che a ogni riga il lettore moderno di Gregorio deve fare i conti con le cautele e i divieti impostigli da un ora più blando, ora più arcigno superio storicistico, o storiografico, se si vuole (neppure una ricezione «anagogica» potrebbe essere del tutto ingenua); e anche il superio esegetico non scherza, basta calarsi – da enigmisti – nell'apparato critico a piè di pagina, curato da Simonetti sulla base d'una recente edizione dei *Dialoghi* (de Vogüé) che fa piazza pulita di quella «fascista», abbastanza insigne, di Umberto Moricca; o impigliarsi nelle deliziose maglie del commento, che sempre prolunga indietro e avanti il libro coi modelli intertestuali – Sacre Scritture, classici pagani e cristiani, grandi vite di Santi. Anche se poi – è bene confessarlo – si avverte l'incombere di un discreto abisso letterario rispetto alla dotta retorica dei grandi Padri del IV secolo. Altra storia è la (perversa?) sirena costituita gibbonianamente dalla *Decadence*: per sottrazione il fantasma in negativo di quel che era stato – Roma aurea e poi argentea e così via, l'Italia, i fuochi di stile – ci risucchia all'indietro come un film al galoppo, dall'Altomedioevo dei Goti e dei Longobardi si corre con la mente all'Antico-antico; da questa Roma gregoriana, avvelenata e torbida, provinciale come nell'affresco di Richard Krautheimer, ai fulgori traiane e costantiniani... È una delle calamite formali, si vorrebbe dire cognitive, che fanno grande l'Età volgare, il nuovo primitivo: quell'attrazione, diciamo, mentale che si prova di fronte a un grado di formalizzazione appunto più rozza ma non più

ingenua, visti i colossi di «tecnologia» alle spalle. Ma non si vorrà lasciare troppo in ombra l'esaltante riuscita dello *stylus aureus et igneus* di Gregorio: come dimenticare «la strada coperta di tappeti e illuminata da innumerevoli lampade che, diretta a oriente, dal monastero tendeva verso il cielo...» (II, 37) nella pre-visione simultanea di due monaci, che anticipa la morte di Benedetto; o il rigore altrettanto visivo del Santo nel preconizzare – come in una vignetta medievale – certe azioni scaturite dalla cattiva intenzione dei personaggi: per tutti, i fazzoletti proibiti dalla Regola nascosti in petto da un povero monaco o, al più alto rango, lo smascheramento dell'inganno del re Totila. Alla fine del primo libro, quindi in posizione abbastanza strategica, Gregorio racconta al diacono Pietro, suo pallido interlocutore (più che altro una funzione strutturalista del testo, rimasta un po' troppo scoperta però), la storia di un *paterfamilias* «ritornato in vita a testimoniare dell'al di là» (Pricoco, p. 292): «Erano tutti neri gli uomini che mi conducevano e dalle bocche e dalle narici emettevano un fuoco che io non riuscivo a sopportare...» (I, 12). Il commento ci ricorda che lo schema narrativo – malattia, morte sopraggiunta prima dell'arrivo del taumaturgo, intervento miracoloso e resurrezione del defunto – è praticamente lo stesso dell'episodio evangelico della figlia di Giairo, narrato da Marco e Luca; riscontrabile poi con quello della risurrezione del catecumeno da parte di Martino di Tours (in Sulpicio Severo), e non solo. Ora, questo genere di calchi – anche palesi – dà profondità al racconto, che pure rimane semplice e immediato; e come in un «trasparente» evangelico la Palestina del I secolo si sovrappone all'Italia centrale di fine VI, quando i classici oramai erano fuggiti via e le acque del Tevere – lo dice una memorabile pagina della *Storia dei Franchi* di Gregorio di Tours (l'altro gigante del secolo) – potevano trasportare sul litorale «una notevole quantità di serpenti» e persino «un grande drago come una dura asse di legno». Ma c'è ancora un fattore decisivo, una sorta di *continuum* di specie, che può accompagnare la lettura *hic et nunc* dei *Dialoghi* di Gregorio Magno: esso fa capo a quella capacità strutturale, fisiologica della letteratura cristiana antica di irrompere nel nostro vissuto per il tramite di una *traditio* dei

generi, delle forme, dei messaggi (del resto i testi – anche quelli più sacri – non ci arrivano mai in bottiglie sputate dal mare indistinto della Storia); sarebbe persino troppo facile, ad esempio, sovrapporre la recente «ghigliottina» pontificia evocata da papa Ratzinger allo struggente rimpianto di Gregorio per la condizione monacale tra alti studi e meditazione, abbandonata in cambio del gravosissimo servizio papale (tempi durissimi anche allora), nel notevole prologo-cornice autobiografico che infiammò su sponde opposte Auerbach e Mommsen. È comunque una scia ininterrotta, lungo la quale può persino ritornare al Gregorio «scrittore» – come un gradito boomerang esegetico – quel che egli un giorno aveva attribuito alla scrittura: che è come un fiume «basso e insieme profondo, nel quale un agnello può passeggiare e un elefante nuotare». giugno 2005

XI

Figure della critica

ALESSANDRO BARCHIESI

1. *Una bomba nel cuore del regime*

Nel ferrigno e allucinato *Mondo estremo* di Cristoph Ransmayr, «costruito con i ruderi» delle *Metamorfosi* (secondo la felice espressione di Giorgio Manganelli), Ovidio viene esiliato dopo aver pronunciato un discorso allo stadio davanti a duecentomila persone, presenti Augusto e il suo entourage: accostatosi «a una selva di microfoni scintillanti», aveva cominciato la sua orazione senza rivolgere il rituale indirizzo di saluto all'imperatore. Questo originale romanzo pubblicato in Italia da Leonardo costituisce un esempio di ricezione postmoderna di Ovidio, un classico che non è mai stato sequestrato dagli specialisti anche a causa del suo dossier biografico, archetipo di tutti gli intellettuali perseguitati dal potere. Negli ultimi tempi però anche i filologi classici, adibiti all'incessante cura del corpo testuale e – per così dire – ermeneutico, hanno legittimato i loro secolari diritti, dando vita a un nuovo filone di studi che produce risultati davvero interessanti. A guadagnarci sono sia l'Ovidio maggiore, sia quello considerato minore: da ultimo anche l'autore dei *Fasti*, il poema in distici sulle festività del riformato calendario augusteo, completato a metà per via dell'esilio. Tradizionalmente i *Fasti* erano considerati un'opera di regime, estranea al resto della poesia ovidiana, buona tutt'al più come miniera di informazioni storico-religiose; ma negli ultimi anni questa patina, che ha sempre velato l'attenzione della critica, è

stata rimossa da alcuni studiosi anglosassoni: Elaine Fantham, Steven Hinds, Philip Hardie e altri. Dai loro saggi di ripulitura viene fuori insospettabilmente un testo molto più mosso, ironico, ammiccante. In questa compagine di nuovi ovidianisti figura anche un filologo italiano proveniente da una brillante militanza virgiliana: Alessandro Barchiesi, che ha scritto un saggio molto acuto e ricco di spunti nuovi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo* (Editori Laterza, 1994). Scopriamo subito le carte. Siamo di fronte a un libro *engagé* e abbastanza antiaccademico, destinato a far discutere: un libro che appartiene a quel tipo di saggistica – rara nel campo della filologia classica – in cui l'ironia e i gusti personali dell'autore si fanno sentire, e anche i più rigorosi ragionamenti sul testo poetico non fanno mai scemare la verve espositiva. Se dovessimo fotografarlo con uno slogan, potremmo dire che l'Ovidio di Barchiesi è trattenuto nella fitta rete della cosiddetta «ideologia delle forme». È questa una prospettiva di ricerca dai profondi orizzonti extratestuali, che supera le vecchie separazioni tra indagine storica, politica, letteraria. I valori, i modelli e il linguaggio della poesia ovidiana li vediamo interagire – a uno stadio maturo – all'interno del sistema di comunicazione augusteo, una macchina in grado di omologare un «monopolio del simbolico» in cui la letteratura (*Eneide*, *Odi* di Orazio, *Fasti*, eccetera) è una delle tante voci, accanto ai linguaggi visivi – monete, archi, iscrizioni, templi, statue –, agli oroscopi, agli spettacoli, alle processioni, ai riti religiosi. È quello che Barchiesi ha chiamato «discorso augusteo», facendo tesoro delle linee di ricerca su cui poggia l'importantissimo *Augusto e il potere delle immagini* (Einaudi, 1989) di Paul Zanker. Se guardiamo alla bibliografia italiana, il progetto di Barchiesi va controcorrente: riconsegnare i *Fasti* – una poesia di contenuto tradizionale ma di forma «alessandrina, instabile, destrutturante» – al campo della letterarietà. Come? Facendosi interrogare dagli «effetti di lettura»: tensioni e indicazioni di senso che scaturiscono dalla forma stessa del testo. «L'effetto che ci interessa» spiega Barchiesi «nasce quando entrano in conflitto due opposte convenzioni di lettura: una che presuppone sguardo attento per la continuità del testo (i

Fasti sono un testo poetico), una che rende neutri e casuali i passaggi tra una giornata e l'altra (i *Fasti* sono un calendario). Un buon lettore dell'opera è uno che si fa porre in trazione fra queste due esigenze contrastanti...» Dei e dee, eroi del passato, edifici, località eponime, feste agrarie, feste militari, dinastie, compleanni e anniversari di vittorie: come in un grande *mapping* culturale (e culturale) Augusto «riscrive Roma» in cielo e in terra, lavorando alla genealogia e alla beatificazione della sua famiglia, imperniata sulle coppie Romolo-Marte ed Enea-Venere. Ma nei versi di Ovidio la nuova striscia liturgica è tutt'altro che uniforme, e lascia maliziosamente tralucere punti di sutura, piccoli *blanks*, zone di conflitto culturale, concomitanze celebrative assegnate a registri tra loro inconciliabili: e poi di tanto in tanto si aprono nel calendario inserti narrativi e siparietti a sfondo licenzioso del genere commedia erotica (i risultati di questa lettura trasversale sono condensati in un capitolo sul satiresco). Il poeta mina costantemente l'uniformità del progetto e del discorso ufficiale, garantiti sulla carta dell'univocità della sua voce narrante, adoperando gli attrezzi del mestiere: eccolo per esempio esporre, da dotto antiquario, più versioni – stridenti – di uno stesso rito, e consegnare così al lettore una «pluralità di sensi» in qualche modo destabilizzante. «Con un poeta come Ovidio» sostiene Barchiesi «leggere è un processo più interattivo e agonistico che eseguire uno spartito. I lettori che cercano una stabile architettura sono destinati a gravi delusioni...» Questo tipo di approccio al testo porta finalmente a galla – ma sarebbe meglio dire, come della lettera rubata di Poe, che si trovava già a galla – l'ambiguità della forma poetica (tra *épos* ed elegia) dei *Fasti*: un poema pieno di effetti pungenti creati da una regia particolarmente abile nella scelta e nel montaggio dei materiali (miti, eziologie, varianti, testi letterari, dossier religiosi...). Come lettore Barchiesi è sintonizzato sul modello di ricezione e di enciclopedia che si possono assegnare a un destinatario contemporaneo di Ovidio: «Il modello formale del calendario invita a una lettura che si potrebbe chiamare separativa», ma «la forma paratattica imposta dal calendario» è lì, e autorizza una lettura continua, che crea accostamenti ed effetti

«sintagmatici» come questo: 21 aprile, compleanno di Roma; 22 aprile, le professioniste dell'amore festeggiano Venere (festa delle donne pubbliche)... Gli accostamenti celebrativi di date contigue o l'affollamento di più ricorrenze nello stesso giorno creano corti circuiti imbarazzanti. Un esempio significativo? Alle Idi di marzo Ovidio rievoca «la festa gaudiosa» di Anna Perenna, sorella di Didone, che causò anche una frustrazione sessuale nientemeno che al dio Marte. Clima carnevalesco e scurrile, dunque. Ma le Idi di marzo» osserva Barchiesi «dovrebbero essere famose almeno per un altro motivo [...]. E in effetti il narratore non può dimenticare – anche se, a suo dire, starebbe per farlo – che in questa stessa giornata si commemorano le lame conficcate nel corpo di un principe». Sul piano strettamente filologico non sono pochi i casi in cui Barchiesi ha «sminato», senza mai accorciare il compasso dell'esegesi, un testo ancora incredibilmente cosparso di pregiudizi ed errate interpretazioni: la copiosità dei risultati non deve far dimenticare che i *Fasti* attendono ancora un commento continuo aggiornato, e quella di Barchiesi resta una missione testuale «pilota», giustamente mirata a mettere a punto e collaudare un metodo. Così si capisce anche qualche azzardo interpretativo (avanzato a scopo di rottura, s'intende). L'autore peraltro denuncia apertamente le sue trasgressioni: «Alcune letture di questo libro [...] si avvicinano a volte a ciò che abitualmente fanno due categorie di persone screditate, maniaci e delatori». Basterà l'autoironia a salvare il temerario ovidianista dai filologi reazionari? febbraio 1995

CHARLES SEGAL

2. *Un farmaco critico per Lucrezio*

«La poesia del *sublime* Lucrezio si estinguerà / quando un unico giorno porterà il mondo alla distruzione.» Così Ovidio, con aggettivo densamente tematico, sulla inossidabilità del *De rerum*

natura: nel frattempo però, quanti interpreti, per volerlo fissare «di loro» con presunta trasparenza, hanno in realtà ottuso il fulgore didascalico di quella poesia e neutralizzato il suo orientamento tattico (istruire e attivare un lettore agonisticamente altrettanto «sublime», secondo la bella definizione di Gian Biagio Conte); e a un certo punto, addirittura, ecco spuntare un anti-Lucrezio in Lucrezio, «attraente abisso» (come dice ironicamente Charles Segal) in cui annegare un bel po' del programma filosofico del poema, con la scusa di dar la caccia a incongruenze e contraddizioni interne, e con tanti saluti alla sua dimensione conflittuale di cammino cosparso di ferite e cicatrici. E per venire ai più modesti risvolti scolastici che sempre ci toccano, ancora per tutti gli anni Settanta nei licei quant'era tenace e losco quel monopolio didattico-ministeriale del Lucrezio «poeta dell'angoscia», per cui: compiti in classe sul pessimismo lucreziano, adozioni di manuali con letture critiche per lo più «nazionali» e naturalmente molto zelo ligio nel divulgare l'equivoco: il poema rispecchia la personalità patologica del suo autore! Che questo virus del biografismo (nella fattispecie anche molto vittoriano) sia ormai debellato lo dimostra anche la traduzione di saggi specialistici come *Lucrezio. Angoscia e morte nel «De Rerum Natura»* di Charles Segal (il Mulino), pubblicato a Princeton nel 1990 (invero sotto il richiamo di una titolazione più stringente). Con una corsa serrata fra le maglie della poesia e della farmacologia lucreziane, Segal apre a un'intellezione del poema più letterariamente orientata, oltre che ricettiva della migliore bibliografia recente (e molti sono i contributi italiani, come egli stesso riconosce nella prefazione scritta per quest'edizione); in particolare, sgominando appunto gli epigoni di quella tendenza romantica – considerare l'opera letteraria come una descrizione biografica della vita emotiva del suo autore –, Segal ha buon gioco anche nel rovesciare la tesi che vuole il racconto lucreziano della morte (e del processo che alla morte conduce) come «il segno di una personalità morbosa»: semmai esso partirà «dalla terapia stessa che il poema cerca di praticare». Per decenni hanno attribuito le angosce al medico, piuttosto che ai lettori che egli intende guarire: chi darà ascolto alla

tesi di Segal capirà perché Lucrezio «fa in modo che noi, suoi lettori, proviamo sulla nostra pelle che cosa significhi cadere preda dell'ansia incontrollabile quando il tocco della morte è sopra di noi». ottobre 1998

DENIS C. FEENEY

3. *Ma Augusto credeva agli dèi?*

Sacrificare davanti a un tempio, parlare al custode, scorrere l'aretologia, studiare il libro di Apollodoro *Sugli dèi*, ascoltare inni, leggere Omero allegorizzato o un racconto su *Eracle...* Ancora vent'anni fa a una domanda alla Paul Veyne come: i romani (colti) credevano agli dèi?, non solo un maturando ma anche un professore universitario avrebbe risposto tranquillamente: ma no. Tutt'al più c'era una fede nel culto privato, domestico, non certo nei miti importati dalla Grecia, o nei rituali di Stato e nel culto imperiale... Questa convinzione, che ultimamente si può far risalire a un pregiudizio tardoromantico, ormai traballa sotto i colpi di alcuni studiosi per lo più anglosassoni, i quali negli ultimi quindici anni – sbolliti gli ardori dello strutturalismo – hanno messo a punto un nuovo paradigma interpretativo che rivaluta *tout court* la «religione» romana: non più copia di quella greca, ma laboratorio e sistema dotato di una propria originalità, come dimostra anche una più attenta lettura degli scrittori latini. Benissimo ha fatto dunque la Salerno editrice a portare tempestivamente in Italia un libro come *Letteratura e religione nell'antica Roma. Culture, contesti, credenze* di Denis C. Feeney (presentazione di Piergiorgio Parroni). Feeney è uno studioso ben noto ai classicisti se non altro per il suo già fondamentale *The Gods in Epic* (1991), prima ricognizione organica sulla tradizione e il *criticism* letterario antico condotta attraverso il sistema culturale della fiction epica, da Apollonio Rodio a Stazio. Il titolo invero piano di questo nuovo lavoro – *Literature and Religion at Rome* – potrebbe far pensare all'ennesimo trattato generalista; in realtà è solo un *understatement*, su cui

peraltro Feeney punta subito la carta del metodo: attenzione, «i romani non ebbero né un termine che corrispondesse a "religione" né uno che corrispondesse a "letteratura"». Se si accetta la convenzione, almeno la sovraesposizione concettuale servirà all'economia della tesi da dimostrare; e a smascherare i difetti che categorie «moderne» usate con troppa disinvoltura denunciano quando devono spiegare una cultura «antica» come quella romana (via via, per analogia, salteranno agli occhi pure i fuoriregistro dei campi confinanti delle nuove discipline dell'antichità; dall'antropologia alla politica). Con simili istruzioni promettenti, veda un po' il lettore – persino se poco equipaggiato – quanto può cambiare il pantheon romano: bastava illuminarlo bene. Almeno due gli assunti sotto accusa: quello colpevole di aver elaborato un'ermeneutica disinvoltamente «cristiana», applicando alla religiosità romana categorie improprie come salvezza e fede; e quello, tenace, che considera primario il modello greco. Secondo il nuovo paradigma, molto più in evoluzione e mobile, è davvero irrealistico aspettarsi una religione romana originaria, «naturale», né si può ridurre tutta Roma a scetticismo e criticismo. È un libro questo che ha una cospicua *pars destruens*, essendo lo schermo ancora appannato da false credenze, pregiudizi: con una scrittura solida e persuasiva Feeney scalza molti strati, a iniziare «dall'idea che la fede sia una componente costante di ogni attività religiosa o che una società antica offrisse in primo luogo un qualcosa di unitario, una religione che è tale in quanto è creduta, adoperata come sfondo omogeneo...» Egli si è collocato nella linea tradizionale di opere dirimenti del Novecento su «ciò che è greco e ciò che è romano nella letteratura latina» (i Fraenkel, i Williams, i Griffin), per rimodellare la vecchia antitesi «in modi tali che non definiscano l'elemento romano come passivo, inerte, "secondario", ma piuttosto come partecipe di un processo culturale dinamico e rivoluzionario». Non mancano perciò limpide messe a fuoco e cadute di certezze, come la barriera molto romana tra culto di Stato e sfera religiosa privata, con la scoperta ad esempio della «natura pubblica» del credo domestico (Lari e Penati); o la collocazione strategica degli *omina* nei *Commentarii* di Cesare, dopo dieci libri di

silenzio sulla presenza del divino, normalmente attribuita al raffinato scetticismo del suo autore; o il capitolo dedicato ai *Fasti* ovidiani (benissimo), del tutto ignorati fino a dieci anni fa se non come deposito antiquario: non certo come specchio – e quanto conflittuale – della rappresentazione del potere e della cultura augustee. «Se la fede è un problema per l'antropologia, lo è anche per la critica letteraria» osserva Feeney. Una chiave del saggio è proprio il modello ermeneutico con cui sono affrontati i dossier letterari, non più: in che modo la religione «trasmuti in letteratura»; ma come le «pratiche culturali interagiscono, entrano in competizione e si definiscono reciprocamente attraverso un processo». Esemplare da questo punto di vista l'analisi del *Carmen saeculare* di Orazio, studiato entro la cornice *Ludi saeculares*, con il motivo dell'immortalità della poesia letto in quel contesto rituale (il che mette alle corde il vecchio mito di Fraenkel). In Feeney l'intreccio religione-letteratura naturalmente va a insediarsi sul fecondo filone, diciamo poststrutturale, della «ideologia delle forme»: con reciproci benefici dei due dominî, perché – per esempio – «solo molto di recente i classicisti hanno iniziato ad affrontare la questione del tipo di fede indotta dalle diverse forme di discorso...»: la natura relazionale, quasi contingente delle fedi romane è un quadrante di generi compresenti; esattamente come avviene per la coesistenza di diversi *generi* di discorso letterario. Così in fondo anche la presunta carenza della mitopoiesi romana non era forse il frutto piuttosto di una visione ellenocentrica?: «...lungi da essere "secondario" o "derivato", il rapporto che i romani instaurarono con il mito greco fu radicalmente innovativo e creativo, forgiando una sensibilità transculturale che fa ancora oggi parte della nostra vita». Ed è questa in fondo l'unica attualità dell'antico che davvero ci interessa: non le palpitanti folle che vanno a emozionarsi a Palazzo Grassi per i Greci come a un concerto rock (senza magari aver mai messo piede al Foro di Augusto) – ma una onesta riflessione sui criteri di ricezione, sui modelli interpretativi: se Feeney oggi è in grado di rovesciare un antico pregiudizio – «Shelley può anche aver detto "siamo tutti Greci", ma da questo punto di vista siamo tutti romani» – è perché

l'Antico ha smesso per fortuna di essere un'ideologia mascherata e a senso unico. aprile 2000

SALVATORE SETTIS

4. *Antichi* politically correct

What Is a Classic? si chiese il 16 ottobre 1944 alla Virgil Society di Londra, davanti a un uditorio di antichisti, Thomas Stearn Eliot: quel giorno l'autorevole poeta e critico angloamericano tracciò il suo identikit ideale del Classico pronunciando un memorabile discorso su Virgilio, mentre alle sue spalle noi vediamo idealmente scorrere – con gli spostamenti di senso che la resero celebre – gli scatti insieme drammatici e mondani di Lee Miller (la fotografa di moda e di guerra venuta in Europa dagli Stati Uniti). Per Eliot il poeta dell'*Eneide* è l'incarnazione dell'idea stessa di Classico, perché in un particolare, irripetibile momento della Storia, l'età augustea, egli si è fatto interprete, misura e quindi canone di un'intera civiltà. Oggi probabilmente nessuno si sognerebbe di parlare di Virgilio, e del Classico, adoperando il frasario e le categorie di Eliot. Tutt'al più quel suo identikit potrà essere apprezzato retrospettivamente come modello alto di *Kulturkritik*, ma il coefficiente «vessillo universale», per certi versi, è ammainato. Il fatto è che gli stessi caratteri del Classico fissati da Eliot come esito di un'ininterrotta *traditio* occidentale giunta sino a lui: e cioè, sinteticamente, la compiuta espressione letteraria in cui culmina un'intera *societas* – a livello di costumi, di cultura, e di lingua – non verrebbero più sottoscritti nei termini neoumanistici e universalistici di allora. Per capire quanto pesino, sopra il conio di Eliot – e sopra la nostra idea di Classico – questi ultimi sessant'anni, sarà sufficiente leggere il lucido trattatello militante *Futuro del "classico"* (Einaudi «Vele»), nel quale Salvatore Settis traccia e commenta il complesso diagramma storico-culturale di un concetto già antico, via via passato attraverso molteplici e ricorrenti ramificazioni – da Leon Battista Alberti ad Aby Warburg, per fissare soltanto due influenti

bandierine – a marcare destini, enciclopedie, civiltà, capolavori della cultura occidentale: in latino *classicus* non designava «fenomeni ed epoche della storia culturale», ma era etimologicamente piantato nell'idea politico-fiscale di *classis* «ceto sociale», e poi quindi «rango»: fu Gellio nel secondo secolo a traslarlo («*Classicus scriptor, non proletarius*»), riferendolo a scrittori «di prim'ordine»: di lì in poi il termine, filtrato a dovere dagli umanisti, si è esteso alla storia dell'arte come ricorrente forma ritmica della storia culturale, e un asse portante dell'indagine di Settis è proprio il racconto delle fasi anche dialettiche attraverso cui si manifestano e si evolvono i vari classicismi, vecchi e neo, tenendo sempre d'occhio le loro relazioni, teoriche ed effettuali, con l'idea di Classico. Perché a un certo punto il capitello in stile dorico vince in purezza sugli altri? Gli *exempla* di Settis, prelevati soprattutto dall'ambito storico-artistico, costituiscono una teoria che illustra una non meno variegata e contraddittoria batteria di concetti (che qui non si può evidentemente riassumere), perché via via i Moderni hanno elaborato dell'Antico, e degli Antichi, una propria visione e – cancellando, correggendo e selezionando – inscenato una ininterrotta emulazione: un *game*, questo, letteralmente esploso nella seicentesca *Querelle des anciens et des modernes*, quando cioè gli uomini nuovi «erano convinti di aver sufficientemente digerito gli *antiqui* al punto da poterli sfidare». Non meno che per l'Europa di Eliot, anche oggi una definizione del Classico pone delicate ipoteche culturali – nel senso alto di formazione delle coscienze – e perciò anche una questione politica: per limitarsi al piano amministrativo, da molti mesi Settis sta conducendo una battaglia senza quartiere a difesa non solo della inalienabilità dei beni culturali, ma anche del loro istituto teorico, di un modello cioè storico-culturale specificamente italiano, che vincolando quei beni al territorio li ha sin qui preservati a vantaggio della collettività, e anche tutelati dal punto di vista della loro interpretazione. È bene precisare subito la natura di questo libro in cui confluiscono molti precedenti testi (compreso un recente seminario tenuto alla Scuola Normale di Pisa): dal punto di vista del genere pubblicistico, si tratta di un *pamphlet*, non certo di un *Cahier de doléances*, e questo

è già un primo merito; un altro, che viene presto, è quello di rilanciare come mallevadore Arnaldo Momigliano, il quale figura in apertura e chiusura come uno di quei busti fisiognomicamente ammonitori, che idealmente interloquiscono con noi all'ingresso delle biblioteche: Settis prende le mosse da una sua domanda posta nel 1967 a Erice a un gruppo di liceali: perché bisogna studiare i classici? Interrogativo che l'autore raccoglie come in una staffetta, anche se poi deve dichiarare subito che un'altra è la corsia che oggi dobbiamo imboccare rispetto a quarant'anni fa. In buona sostanza, se Momigliano poteva dare ancora ampio credito alle ragioni della «nostra» Storia (noi studiamo il mondo greco-romano per capire una parte importante di noi stessi), Settis monta un obiettivo grandangolare per allargare, teoricamente e drammaticamente, la visuale. E si chiede a sua volta: «Come possiamo vantarci di aver vinto gli "altri" a Maratona senza pensare all'Algeria e al Vietnam?», e anche: «Con quale ostinata presunzione potremmo mai chiedere ai cinesi o agli indiani di riconoscersi nei Greci e nei Romani, implicandone l'identità con un "noi" tutto europeo, senza offrire in cambio il desiderio di identificarci, noi, nella *loro* antichità...?», e la lista si potrebbe aggiornare di ora in ora. La tesi è chiara, e già campeggiava come un invittorio «In che modo guardare oggi ai Greci, e a noi» nel suo saggio di presentazione dell'omonima iniziativa editoriale, *I Greci*, presso Einaudi: l'orizzonte esclusivo delle proprie radici non è più sufficiente e proponibile, in un mondo globale in cui lo scambio interculturale, la coscienza identitaria, il relativismo, la morte delle ideologie, il multiculturalismo hanno definitivamente messo in crisi qualsiasi forma di eurocentrismo; non solo, ma hanno anche ridisegnato – e qui si innesta la mozione conclusiva del *pamphlet* (è questo il futuro del Classico) – il modo in cui noi, eredi storico-geografici dei Greci e dei Romani, dobbiamo ripensare i Greci e i Romani. Senza velleità o diritti di appannaggio, anche per un nuovo, consapevole statuto degli studi specialistici. Qui c'è anche da smascherare un evidente ma persistente paradosso: «Meno si studia il greco e il latino» osserva Settis «e più si consolida nel nostro paesaggio culturale l'immagine delle civiltà classiche (specialmente

la greca) come la radice ultima e unica di tutta la civiltà occidentale», questo parlare dei Greci e dei Romani «in modo sempre più sclerotizzato, convenzionale, morto»... E basterebbe considerare l'eccesso, compiaciuto e quasi sempre sfuocato, di citazionismo, o l'impiego (anche in pubblicità) di immagini e testi classici «*per exempla* del tutto fuori dalla catena causa-effetto della Storia». Il risultato? «Innalzare la cultura classica sopra un piedistallo irraggiungibile, estirpandola dalla storia per proiettarla su un piano che si pretende universale, ma in realtà facendone arma e bandiera di una civiltà occidentale che possa poi rivendicare più o meno copertamente la propria superiorità rispetto alle altre...» Settis propone perciò di rimodulare via via i nostri parametri culturali in una specie di «spola fra identità e alterità», imparando per esempio proprio dagli Antichi a confrontarci con l'Altro, con l'idea dell'altro; ma di più, a «evocare l'altro-da-sé che è dentro di noi (il "classico") ... per intendere le alterità che sono fuori di noi (le altre culture)»: magari ripetendo con Arthur Rimbaud «"Je" est un autre». Va bene, senza eccedere però in astrazioni alla Todorov! In questo panorama ridefinito e da ridefinire, ci chiediamo, anche: qual è il ruolo degli studiosi, degli specialisti, dei filologi? La loro ermeneutica tecnica è in grado di alimentare una maggiore consapevolezza civica? Intanto per cominciare, essi possono mostrarci come «lavorano» i modelli culturali. Prendiamo ad esempio una celebre *sententia* oraziana – citata fra l'altro anche da Settis – e proviamo a immaginare a quali interessanti (o pericolose) reinterpretazioni potrebbe dare luogo ove venisse calata filologicamente in un clima da «scontro di civiltà»: «*Graecia capta ferum victorem cepit et artes / intulit agresti Latio*» («La Grecia conquistata ha conquistato il selvaggio vincitore, e introdotto le arti nel Lazio agreste»). Questo notissimo passo delle *Epistole* (II,1, v. 156 sgg.) fissa icasticamente l'appannaggio e l'aggio culturale esercitato dai Greci sui Romani: i vincitori con le armi devono soccombere alla superiore cultura del nemico. Si tratta di una frase presa a modello, che più volte nel corso della storia ha orientato la lettura asimmetrica di Grecia e Roma, e marcato in definitiva la preferenza per l'arte, la sensibilità e la civiltà greche. È giusto però

ricordare che un valente storico-archeologo, Giuseppe Nenci, già vent'anni fa ha mostrato brillantemente che la lettura «gnomica» di questo passo dell'*Epistola ad Augusto* è inesatta: in realtà Orazio qui si riferiva, come indica la spia di uno stile convenzionalmente epigrafico, alla distruzione di Corinto operata nel 146 a.C. da Mummio, il quale poi, catturata Corinto, spedì a Roma le *artēs*, cioè le statue greche del bottino di guerra. Non quindi, genericamente, di influsso dell'arte greca si trattava: ricollocato in un paradigma stilistico più stringente, il senso sentenzioso (dunque arcinoto) della frase muta, si assottiglia. Certo, resta in piedi la fortuna di quella interpretazione, e del resto si sa quanto faccia testo la storia della ricezione, persino se fondata, come qui, su un malinteso semiotico o su una interpretazione allargata. Eppure questo piccolo caso di «arte allusiva» narcotizzata (peraltro Orazio parlava a un destinatario, Augusto, in grado di decifrare perfettamente il senso di quel passo) ci mostra che a un certo livello è possibile rimettere in circolo persino il lavoro microtestuale degli studiosi: la filologia non sarà in grado di modificare o raddrizzare i macrotesti culturali, ma può utilmente smascherarne certi meccanismi antropologici (come del resto più volte mostra il libro di Settis: una panopia di ricorrenze, dal Rinascimento – concetto coniato abbondantemente dopo l'epoca rinascimentale – a Winckelmann, per il quale il superbo canone greco resuscitava da sottoterra come un fantasma di marmo levigato: ma era una copia, romana ahilui...). Ma questo test oraziano è anche un piccolissimo *casus* che dimostra quanto possano cooperare nell'abbattimento dei pregiudizi tanto il compasso stretto del filologo quanto quello largo del filosofo e dello storico; o magari del politico, chiamato a disegnare la riforma del sistema scolastico: incrociare i saperi, e ridare fiato all'umile lavoro di messa a fuoco degli studi. C'è un passo di Tacito che ha avuto un'altrettanto lunga e fortunata navigazione, anche meno distorta dal punto di vista semantico: «Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant» («Quando fanno un deserto, lo chiamano pace»). Soggetto, i Romani. In un convegno di qualche anno fa notava giustamente Marco Santagata che probabilmente molti addetti ai lavori hanno persino dimenticato quale personaggio abbia

pronunciato per primo questa frase, e dove (si tratta del re dei Britanni, nell'*Agricola*): vero. Eppure se, poniamo, un intellettuale di Baghdad fosse in grado di ripeterlo oggi, il motto tacitiano, a un'agenzia internazionale, non darebbe forse a quell'Occidente che si maschera sotto eufemistiche etichette da *peace* romana, la sua giusta, micidiale risposta omeopatica? maggio 2004

NOTE

¹ Sul formarsi dell'idea di Classico e sulle prospettive attuali del patrimonio di valori dell'Antico sono utili, anche per le rispettive bibliografie, il saggio di Elisa Romano, *L'antichità dopo la modernità. Costruzione e declino di un paradigma*, «Storica», 7, 1997, pp. 7-47, e il pamphlet di Salvatore Settis, *Futuro del "Classico"*, Einaudi, Torino 2004 (con una «palinodia» dell'A. pubblicata, insieme agli interventi di Mario Citroni, Vincenzo Saladino e Alessandro Nova, su «Il Ponte», LX, nn. 7-8, luglio-agosto 2004, p. 99 sgg.). Da vedere anche, sul piano più storico-filologico, Gian Biagio Conte, *Identità storica e confronto culturale: dieci punti sull'Umanesimo classico*, in *Buon Latino ovvero come usare bene il Dizionario*, a cura di Vincenzo Bugliani, Le Monnier, Firenze 2000, pp. 13-23. Per l'etimologia di «classico» si può leggere fra gli altri l'intervento di Maurizio Bettini, *I Classici nella Bufera della modernità*, in *Il Canone alla fine del millennio*, numero monografico di «Critica del testo», III/1, Viella, Roma 2000, p. 75 sgg. Ricco di spunti per la didattica e munito di una bibliografia ben selezionata è il saggio di Alessandro Fo, *Avanzare retrocedendo: qualche opinione sul futuro insegnamento dei classici*, in *Formazione e aggiornamento dell'insegnante di italiano*, a cura di Riccardo Bruscagli e Beatrice Coppini, Edizioni ETS, Pisa 2004, pp. 47-126. ² *Da Come bisogna leggere*, in Ezra Pound, *Saggi letterari*, Garzanti, Milano 1973². ³ Su questa «ipoteca» positivista, che ha gravato sulla pratica filologica novecentesca, si veda Gian Biagio Conte, *La retorica dell'imitazione*, poscritto alla seconda edizione di *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 11 sgg. ⁴ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Geschichte der Philologie*, Leipzig 1927 [tr. ital. *Storia della filologia classica*, Einaudi, Torino 1976³, p.

86]. 5 Marino Barchiesi, *Nevio epico*, Cedam, Padova 1962. 6 Saggio pubblicato postumo in Marino Barchiesi, *I moderni alla ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma 1981, p. 11 sgg. 7 Imparai a conoscere *de visu* la larghezza di vedute e di interessi letterari di Marino Barchiesi frequentando a Pisa la sua bellissima biblioteca, passata nel frattempo al figlio Alessandro, a sua volta acuto (e precoce) latinista. 8 Si leggano, ad esempio, i suoi esercizi su Dante e Flaubert raccolti postumi dall'Università di Urbino in *Il testo e il tempo*, con una nota di Carlo Bo, Edizioni QuattroVenti, Urbino 1987. Maurizio Bettini ha ricordato la figura del suo maestro Barchiesi in *Le stelle fredde*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 73, 1, 2003, p. 161 sgg. 9 È il celebre, vibrato discorso *What is a Classic?* tenuto il 16 ottobre 1944 alla Virgil Society di Londra. 10 Marino Barchiesi, op. cit., p. 12 sgg. Alessandro Fo ha idealmente proseguito sul versante italiano il cantiere virgiliano di Barchiesi con *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Il classico nella Roma contemporanea: mito, modelli, memoria*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, p. 181 sgg.; decisamente sulle orme di Barchiesi è anche l'intervento di Maurizio Bettini, *Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni*, «Semicerchio», XXVI-XXVII, Le Lettere, Firenze 2002, p. 53 sgg. 11 Sull'obbligo morale e pratico di affrontare i testi letterari più astrusi munendosi di un'adeguata «guida», si vedano le esemplificazioni portate dal «classicista» Massimo Fusillo nel suo saggio *Commento*, in *Il testo letterario*, a cura di Mario Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 48 sgg. 12 Un profilo critico di Housman si può leggere in Charles O. Brink, *English Classical Scholarship. Historical Reflexions on Bentley, Porson and Housman*, James Clarke & Co., Cambridge 1986. 13 I filologi chiamano congettura o, con immagine di stampo demiurgico-teologico, «divinazione» la proposta abduittiva che risolve, attraverso una procedura prevalentemente logico-stilistica, un punto del testo reso incomprensibile da corruzione, non altrimenti sanabile. 14 Alfred Edward Housman, *Fragment of a Greek Tragedy*, tr. it. di Yorick Gomez Gane (accompagnata da un breve profilo bio-bibliografico) in «Atene e Roma», 1999, 1-2, p. 26 sgg. 15 Per una sintesi della critica virgiliana del Novecento si

vedano, tra gli altri, *Il punto su Virgilio*, a cura di Franco Serpa, Laterza, Roma-Bari 1987; Alessandro Perutelli, *Genesi e significato della "Virgils epische Technik" di Richard Heinze*, «Maia», 25, 1973, p. 293 sgg.; Werner Suerbaum, *Gedanken zur modernen Aeneis-Forschung*, «Der altsprachliche Unterricht», 24 (1981), 5 [tr. it., *Riflessioni in margine alla moderna critica dell'Eneide*, Paolo Deganutti Editore, Trieste 1985]; Gian Biagio Conte, *Defensor Vergilii: la tecnica epica dell'Eneide secondo Richard Heinze*, in *Virgilio: l'epica del sentimento*, Einaudi, Torino 2002, p. 125 sgg. 16 Marino Barchiesi, op. cit., p. 33. 17 Su *Vere presenze* di George Steiner si è recentemente espresso (a bocce ferme, e in termini definitivi) Mario Lavagetto all'interno del pamphlet *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005; sul *Canone occidentale* di Harold Bloom si possono leggere, tra gli altri, le osservazioni di Alberto Asor Rosa nella conversazione con Corrado Bologna, *Il canone dei classici*, in *Il Canone alla fine del millennio*, op. cit., p. 523 sgg.; per una bibliografia succinta sull'evoluzione del concetto di canone, si veda Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001; sul versante più strettamente classicistico, oltre a Maurizio Bettini, *I Classici nella Bufera della modernità*, op. cit., p. 75 sgg., e *Contro le radici: Tradizione, identità, memoria*, «il Mulino», Bologna, L, 393, gennaio-febbraio 2001, sono utili le osservazioni di Mario Vegetti in *Di fronte ai classici*, a cura di Ivano Dionigi, BUR, Milano 2002, p. 265 sgg. 18 Si veda, fra gli altri, l'intervento di Remo Ceserani, *Il castello assediato*, in *Di fronte ai classici*, op. cit., p. 93 sgg. 19 Ho rubato a Marino Barchiesi, op. cit., p. 24, il potente aforisma critico sul concetto di condensazione letteraria (quel «modo poetico di rifare la storia») e anche l'idea di citare a conclusione di questo testo i versi de *La terra desolata*. * Traduzione di Alessandro Serpieri da T.S. Eliot, *La terra desolata*, BUR, Milano 2006, II, v. 97 sgg.

1 Adesso Einaudi l'ha tradotta (2005) nella PBE Storia.